

k

Klaus - Jürgen Bauer

MINIMA AESTHETICA
BANALITÄT ALS STRATEGISCHE SUBVERSION DER ARCHITEKTUR

Weimar, Dezember 1996

MINIMA AESTHETICA
BANALITÄT ALS STRATEGISCHE SUBVERSION DER ARCHITEKTUR

DISSERTATION
Zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktor - Ingenieurs (Dr. - Ing.)
Eingereicht an der
Fakultät Architektur, Stadt - und Regionalplanung
Bauhaus - Universität Weimar

vorgelegt von:

Klaus - Jürgen Bauer
geboren am 20. III. 1963 in Wien

Eingereicht am:

.....

Gutachter 1: Prof. Gerd Zimmermann, Weimar
Gutachter 2: Prof. Kari Jormakka, Chicago und Weimar
Gutachter 3: Prof. Arie Graafland, Delft

"Nur die Banalitäten der ersten Dinglichkeitsreihe leuchten wirklich, besser: wenn sogar Banalitäten zu leuchten beginnen, dann ist die Sonne der Wirklichkeit in unserem Leben aufgegangen, wir haben Außen und Innen vollends verschmolzen."

HEIMITO VON DODERER

p. P.

Inhaltverzeichnis

Vorwort

Prolegomena 1

I. Teil: Ergon

1.	<i>Ergon</i>	10
1. 1.	Einleitung	10
1. 2.	Österreich	12
1. 3.	Schweiz	16
1. 4.	Littera versus Lingua - eine Einordnung	19
1. 5.	Charakteristika	24
1. 6.	Der Ausdruck des Gewöhnlichen	25
1. 7.	Das Material	27
1. 8.	Die Stadt	29
1. 9.	Zusammenfassung	31

II. Teil: Par - Ergon

1.	<i>Paradigma</i> oder das Gewöhnliche als Modell	34
Exkurs: Die Vornehmheit des Gewöhnlichen		34
1. 1.	Das Gewöhnliche als Paragon	43
1. 2.	19. Jahrhundert	44
1. 3.	Moderne	46
1. 4.	Spätmoderne	47
1. 5.	Gegenwart	51
1. 6.	Gewöhnlichkeit und Kunst	52
1. 7.	Gewöhnlichkeit und Philosophie	54
1. 8.	Zusammenfassung	55

2.	<i>Parageusie</i> oder Kritik des Banalen	56
Exkurs.	Bernini, Loos und Hundertwasser in Polas Klempterei	56
2. 1.	Kritikmuster	63
2. 2.	Banalität als Bedeutungslosigkeit	64
2. 3.	Subtile Bedingungen für Bedeutungslosigkeit	65
2. 4.	Bedeutungslosigkeit durch fehlende Strukturen	65
2. 5.	Bedeutungslosigkeit durch überkomplizierte Strukturen	66
2. 6.	Bedeutungslosigkeit durch unbekannte Bedeutungen	67
2. 7.	Bedeutungslosigkeit durch ungenügende Distanz/ Transparenz	68
2. 8.	Bedeutungslosigkeit durch widersprüchliche Strukturen	68
2. 9.	Schlußfolgerungen	69
2. 10.	Banalität als Wertlosigkeit	71
2. 11.	Wertlosigkeit durch fehlende Autorenschaft	71
2. 12.	Wertlosigkeit durch fragwürdige Autorenschaft	72
2. 13.	Wertlosigkeit und Kitsch	73
2. 14.	Kritik der Kritik	74
2. 15.	Zusammenfassung	76
3.	<i>Paragon</i> oder die Ästhetik des Banalen	77
Exkurs:	Das Eintagsfliegenprinzip	77
3. 1.	Jenseits des Schönen	82
3. 2.	Ästhetik des Gewöhnlichen	83
3. 3.	Transfiguration des Gewöhnlichen	85
3. 4.	Der Vorrang des Gewöhnlichen	88
3. 5.	Unsichtbarkeit	90
3. 6.	Sichtbare Grenzen	91
3. 7.	Dandyismus	93
3. 8.	Zusammenfassung	95
4.	<i>Parergon</i> oder Gebrauch des Banalen	96
Exkurs:	Architektur ohne Eigenschaften	96
4. 1.	Parergon	104
4. 2.	Ort des Parergon	105
4. 3.	Grenzfälle	106
4. 4.	Dislokation	108
4. 5.	Auswirkungen	109
4. 6.	Zusammenfassung	112
	Ausblick	113
	Anmerkungen	116
	Bibliographie	137
	Abbildungsnachweis	149
	Index	150

Vorwort

Der ursprüngliche Anlaß für die vorliegende Arbeit waren Fragen nach einer ungeklärten Beziehung zwischen Architektur und Banalität. *Banale* Architektur - was immer das auch sein könnte - und die Kritik daran standen vorerst im Mittelpunkt meines Interesses. Sehr schnell stellte sich heraus, daß diese Fragestellung zweierlei zur Folge haben würde: eine zwangsläufig negative Interpretation und einen soziologischen, jedoch keinen architektonischen Schwerpunkt. Entscheidend war die Erkenntnis, daß eine Klärung eines Zusammenhangs zwischen Architektur und Banalität keine Frage nach einem Objekt sein kann, sondern nur eine Auseinandersetzung mit Interpretationsmodellen bringen könne.

Die Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen europäischen Architektur brachte schließlich die Brisanz des Themas in einem ganz anderen Sinn zu Tage: die Aktualität zeigte sich in einer anhaltenden Beschäftigung der Architekturtheorie der letzten Jahren mit Themen wie Peripherie, neue Einfachheit, Realismus etc. Es gibt meines Wissens jedoch kaum Arbeiten, die über kleinere Aufsätze und Werkanalysen hinaus ausführlich die Beziehung zwischen Architektur und Banalität thematisieren. So wurde immer deutlicher, daß hier eventuell eine architekturtheoretische Lücke zu schließen sei. In Folge davon führten mich Studienreisen in die Schweiz und nach Österreich, um die Arbeiten von Büros wie Herzog & de Meuron, Diener & Diener oder Adolf Krischanitz zu sehen und zu analysieren.

Den entscheidenden Anstoß brachte schließlich die Beschäftigung mit der konstruktivistischen Kunstphilosophie, wie sie etwa von Arthur C. Danto entwickelt wurde. Diese ermöglichte mir, keine negative Interpretation zu betreiben, sondern zu untersuchen, wie im konkreten Anlaßfall Banalität von den zeitgenössischen europäischen Architekten benützt wird, um durch einen subversiven Transformationsprozeß einen Platz in einem Kunstfeld zu erlangen. Diese subversive, konstruktivistische Strategie steht, von einem Werk (Ergon) ausgehend über die Untersuchung der Rahmenbedingungen (Par - Ergon) im Mittelpunkt meiner Arbeit, wobei Banalität, Gewöhnlichkeit, Alltäglichkeit den Anlaßfall erzeugt.

Fast alles an der vorliegenden Arbeit hat sich also im Lauf der Zeit verändert, nur eines nicht: die wohlwollende, kritische und unterstützende Begleitung durch eine Reihe von Personen, denen ich hier danken möchte.

Der erste Dank gebührt den Professoren meiner Hochschule, der Bauhaus - Universität Weimar; Professor Gerd Zimmermann, meinem Doktorvater, Professor Hermann Wirth, Professor Lorenz Engell, Professor Karl Schawelka, Professor Dieter Hassenpflug, Professor Diego Peverelli und vielen Anderen, denen ich für Kritik, Ermunterung und Hinweise zu Dank verpflichtet bin.

Im wissenschaftlichen Disput hilfreich und fruchtbringend waren für mich weiters Frau Professor Karin Wilhelm (Graz), Professor Arie Graafland (Delft), Professor Helmut Spieker (Zürich) und Professor Heiner Fürst (Wien).

Vielfältige Hilfe und Anregung erfahren habe ich auch durch meine Kollegen und Freunde; Dr. Werner Sewing, Dr. Norbert Korrek, Joachim Huber, Jörg Gleiter, Gernot Weckherlin, Thomas Fuchs, Susanne Ewald, Dörte Kuhlmann, Bimmy Röckert, Wolfgang Africa Jost, Alexander von Kriegelstein, Nikolaus Lendl, Mac Fikentscher, Markus Stenger, Hardy Happle und Susanne Dieckmann.

Viele Ideen und Fragestellungen, die in dieser Arbeit behandelt wurden, waren Themenstellungen von Seminaren. Deshalb möchte ich auch den Studenten der Bauhaus - Universität danken, die sich kritisch und mit Interesse damit auseinandergesetzt haben.

Zu Dank verpflichtet bin ich meinen Eltern, vor allem aber meiner Familie - meiner Frau Dorothea und meine Söhnen Maximilian und Ferdinand -, die mich, über die Maßen nachsichtig, im richtigen Moment gewähren ließen.

Besonderer Dank gebührt auch meinem Schwiegervater, Rainer Lendl, der viele, viele Manuskriptseiten aufmerksam und prompt lektoriert hat.

Tiefste Dankbarkeit empfinde ich für Professor Kari Jormakka, der mit großer Geduld und mit hohen Ansprüchen an mich glaubte. Bei ihm stehe ich in einer Schuld, die ich nicht zurückzahlen kann.

"Wenn sich ... die Wissenschaften
auf Produkte des Geistes erstrecken,
so wird das Bedürfnis nach einer Einleitung
oder einem Vorwort spürbar."
JACQUES DERRIDA

Prolegomena

1. Zwei Fälle

Als bedeutenstes Kunstwerk der antiken Welt und als eines der sieben Weltwunder galt das über zwölf Meter hohe, von Phidias erschaffene Kultbild des *thronenden Zeus* in Olympia. Philon zum Beispiel äußerte sich über diese Statue überschwenglich; er maß ihr - und mit ihm die ganze gelehrte klassische Welt - maßstabbildende Kräfte für die Kunst zu:

"Gewiß bestaunen wir auch die übrigen Werke der sieben Weltwunder, diesem jedoch zollen wir als einzigem Hochachtung, und wir sind uns nicht schlüssig, wo unsere Bewunderung des Kunstwerkes endet und die Pietät vor der Zeusstatue ihren Anfang nimmt."¹

Plotin meinte gar, daß, wenn es Götter gäbe, sie so aussehen müßten wie jenes Bildnis. Beinahe alle klassischen Gelehrten kommentierten in einer ähnlichen Art und Weise dieses Kunstwerk.² Solcherart wurde es festgeschrieben als bestes und erhabenstes Kunstwerk der Welt, "dessen gleiches kein späteres Zeitalter mehr zu zeugen imstande war", also unerreichbar in seiner künstlerischen Größe und ein Meisterwerk, nachdem sich alle anderen Kunstwerke auszurichten hätten³. Dieses Beispiel zeigt den üblichen Interpretationszusammenhang für die Errichtung und die Beurteilung von Kunst. Der bedeutenste Bildhauer seiner Zeit schafft in Olympia, einem zentralen Ort der Gesellschaft, ein riesiges Kunstwerk des Hauptgottes, von allen Fachleuten verehrt und bewundert und solcherart zu einem Weltwunder erklärt. Es manifestiert sich eine Haltung, die das *Beste, Größte, Schönste* in den Mittelpunkt von künstlerischen Kategorien stellt.

Das es auch ganz andere Möglichkeiten im Zusammenhang mit Kunstwerken geben kann, zeigt uns ein Beispiel aus dem Forum Romanum in Rom: dort stand nämlich genau an der Stelle, wo die Cloaca Maxima - also jene Entwässerungsanlage, welche die Besiedlung des sumpfigen Tales zwischen Palatin und Kapitol überhaupt erst möglich gemacht hat - diesen wichtigsten Platz des römischen Imperiums

verläßt, das kleine, runde Heiligtum der *Venus Cloacina*, der Kloakenvenus.⁴ Dieses *sacellum* (Tempelchen) am nördlichen Rand des Forums war ein Rundbau innerhalb einer niedrigen Umfassungsmauer, in dem sich zwei Kultbilder befanden, die ältere Cloacina und die jüngere Venus.⁵

Das römische Beispiel der Venus, die über einer Cloake errichtet wurde, scheint sich von der oben gezeigten Haltung total zu unterscheiden. Wir haben hier weder einen weltberühmten Künstler noch eine Bewertung durch anerkannte Kritiker, dennoch handelt es sich hier ebenfalls um ein Kultbild und ein Kunstwerk. Dieses amüsante Beispiel zeigt also vielleicht einen gänzlich anderen Zugang zu Kunstwerken auf - nämlich die Bezugnahme auf und in Folge die Veredelung von solch gewöhnlichen Dingen wie selbst Kloaken. Dieser sonderbare kontextuelle Zusammenhang, nämlich die Verbindung eines Kultbildes und eines Kunstwerkes mit einem Abwasserkanal scheint sehr ungewöhnlich zu sein.

Tatsächlich jedoch tauchen ähnliche Situationen in der Geschichte der Architektur öfter auf. Wenn wir die vage und ferne Venus Cloacina verlassen, können wir auch in unserem Jahrhundert jemanden finden, dessen künstlerisches Werk und dessen Theorie mit Toiletten verbunden zu sein scheinen - Adolf Loos. Auch Loos beschäftigte sich eingehend mit der Toilette, die ihm nicht zu minder war und der er sogar wesentliche Erkenntnisse zu verdanken hatte.⁶ Dieses ungewöhnliche Interesse für alltägliche, gewöhnliche, banale Dinge ging jedoch weit über die Beschäftigung mit Toiletten hinaus. Das sozio - kulturelle Engagement von Loos äußerte sich zum Beispiel auch, für einen Architekten ungewöhnlich genug, in der sorgfältigen und ernsthaften Beantwortung von Publikumsanfragen wie etwa *Was halten sie von amerikanischen schuhen, Warum trägt man zum modernen überzieher einen gürtel oder was ist ein overall?*, die ihm in seiner Zeitschrift *das Andere* oder bei Vorträgen gestellt wurden.⁷ Auch in seiner Tätigkeit für die Siedlerbewegung der Stadt Wien nach dem Ersten Weltkrieg schien ihm kein Problem zu minder, um sich ihm ernsthaft zuzuwenden. Er beschäftigte sich mit der natürlichen Anordnung der Kartoffelbeete, wie der Hausvater richtigerweise sein zweites Frühstück einzunehmen habe, der richtigen Lage der Toiletten oder dem erzieherischen Wert der Anordnung von Schlafgeschoßen im Haus.⁸ Was hat es zu bedeuten, wenn in Leben und Werk eines Architekten wie Adolf Loos solche sekundären, außerarchitektonischen Angelegenheiten wie Toiletten, Schuhe oder Kartoffelbeete einen so großen Stellenwert einnehmen? Wir glauben, daß sich hinter dieser Hinwendung zu außerarchitektonischen Problemfeldern bei Loos ein interessantes Problem verbirgt, nämlich eine ungeklärte Beziehung zwischen Architektur und dem Gewöhnlichen, Alltäglichen, Banalen. Mit dieser Wechselwirkung wird sich diese Arbeit im folgenden beschäftigen.

2. Banalität

Ist es banal, sich mit Toiletten zu beschäftigen? Darf man daraus Anstöße für künstlerische Interventionen erlangen? Ist die Architektur von Adolf Loos banal?⁹ Zu Beginn der folgenden Auseinandersetzung muß eine Begriffsklärung stehen. Was ist Banalität? Die Frage selbst scheint banal zu sein. Das weiß doch jeder! Pawel Beylin meinte dazu allerdings: "Übrigens gibt es überhaupt nichts Komplizierteres als die sogenannten einfachen Themen, die Begriffe betreffen, deren wir uns jeden Tag bedienen, im Gefühl ihrer Selbstverständlichkeit, aber sowie wir Überlegungen anstellen, geht diese Selbstverständlichkeit in Brüche."¹⁰ Dem Banalen, dem Trivialen, dem Gewöhnlichen, dem Alltäglichen gestehen wir mit einer Paraphrase auf Friedrich Schiller höchstens ein *Vereinigt in der Häßlichkeit* zu. Banalität und Architektur - dieser Zusammenhang scheint eindeutig geklärt zu sein. Der größte Teil des Gebauten des ausgehenden 20. Jahrhunderts, also die "seelenlose Behälterarchitektur, die solitäre Arroganz ungegliederter Bürogebäude, monströse Großkaufhäuser, monumentale Hochschulen und Kongreßzentren, Satellitenstädte, Spekulationsgebirge, die brutalen Nachkommen der Bunkerarchitektur, die ... Satteldachhundehütten" (Habermas)¹¹ usw., die vom Volumen und Erscheinungsbild die gebaute Landschaft prägen, Gebäude, die nach unklaren, zweifelhaften und vielleicht uninteressanten ästhetischen Prinzipien entstehen, oder die, wie Vittorio Magnago Lampugnani meinte, sich durch unbefriedigende Grundrißlösungen, triviale Konstruktionen und schlechte Details auszeichnen, müssen hier gemeint sein.¹²

Es ist zu befürchten, daß alle diese Erscheinungen auch nach eingehender Untersuchung weiterhin als banal, gewöhnlich und uninteressant gelten werden. Bereits 1880 meinte der englische Kulturreformer William Morris:

"Selbst der größte Optimist wird nicht leugnen, daß es im allgemeinen um unsere Häuser schandbar bestellt ist. Da der größte Teil von uns in Häusern leben muß, die bereits gebaut sind, bleibt uns nicht viel anders übrig als zu warten, bis sie einstürzen."¹³

Wenn wir dieser radikalen Meinung folgen würden, könnten wir unsere Arbeit bereits hier beenden. Martin Heidegger schlug in seinem berühmten Vortrag *Bauen Wohnen Denken* allerdings vor, daß "das Bauen als Wohnen, d.h. auf der Erde sein, ... für die alltägliche Erfahrung des Menschen das im vorhinein, wie die Sprache so schön sagt, 'Gewohnte' bleibt".¹⁴ Durch den Hinweis auf ethymologische Entsprechungen zwischen Architektur und Gewöhnlichkeit fühlen wir uns ermuntert, weiterzufragen, wie die Hinwendung der Architektur zum Gewöhnlichen funktioniert. Es kann interessant sein, sich mit dem Gewöhnlichen und seiner Wechselwirkung mit der Architektur zu beschäftigen, und zwar genau in dem Bereich, wo es sich gewiß um Architektur handelt.

3. Eine Rose ist eine Hose ist eine Dose

Banalität ist also etwas, "dem wir negative ästhetische Werte zuschreiben."¹⁵ Ob diese Feststellung unseren Begriff wirklich ausreichend klärt? Arnold Schönberg zum Beispiel verstrickt sich beim Gebrauch dieses Begriffes in allerlei Widersprüche; in einer Analyse Gustav Mahlers gestand er ein, daß er dessen Musik anfangs banal fand; Etwas banales sei aber "bäuerisch und bezeichnet etwas, was einer tief - stehenden Kultur, einer Unkultur angehört."¹⁶ Die Banalität entstünde nach Schönberg durch einen "Rückstand von Sitten und Anschauungen, die ehemals die Sitten und Anschauungen von Höherstehenden waren."¹⁷ Also keine ursprüngliche Banalität sei festzustellen, sondern gesunkenes Kulturgut. Aber: "nun es einmal banal ist, muß es banal bleiben."¹⁸ Durch die Revidierung von Schönbergs Ansichten über Mahlers Musik, die er plötzlich gar nicht mehr banal fand, kam er zu der Feststellung, daß die Themen von Mahler, die er einst banal gefunden hatte, diese Eigenschaft niemals besessen haben können. Es gibt hier also vielleicht doch mehr als ein *Vereinigt in der Häßlichkeit* zu finden. Meyers Großes Konversations - Lexikon von 1903 gibt uns zum Stichwort *Banal* folgende Auskunft:

"Im Lehnrecht eine Sache, die der Lehnsherr seinem Vasallen zur Benutzung gegen gewisse Gegenleistungen überlassen hat; figürlich etwas, das jedermann zum freien Gebrauch überlassen wird; daher das, was im höchsten Grade gewöhnlich, durch häufige Anwendung alltäglich, abgedroschen und bedeutungslos geworden ist."¹⁹

Die etymologische Entsprechung von banal ist *sehr einfach* und wird im 19. Jahrhundert als sondersprachliche Form vom gleichbedeutenden französischen Wort *banal* entlehnt. Dieses Wort wiederum leitet sich aus dem altfranzösischen *ban* ab, was soviel wie Gerichtsbezirk heißt. Das Wort wurde ursprünglich zur Bezeichnung von Dingen verwendet, die den Personen, die in einem bestimmten Bezirk leben, gemeinsam gehören. Aus *gemeinsam*, *gemeinnützig* wird *normal*, hinzu kommt dann später in einer Bedeutungsverschlechterung *unoriginell*, *einfältig*. Eine etymologische Verwandtschaft läßt sich auch zum Begriff *Bann* finden.²⁰

Wenden wir uns einer synonymen Untersuchung zu, so lassen sich folgende Synonyme zum Stichwort *banal* finden: *abgegriffen*, *abgenutzt*, *abgestanden*, *bedeutungslos*, *einfalllos*, *flach*, *gewöhnlich*, *hohl*, *inhaltslos*, *leer*, *nichtssagend*, *phrasenhaft*, *trivial*, *witzlos*, *ohne Gehalt*, *ohne Tiefe*, *ohne Tiefgang*, *abgedroschen*, *Gemeinplatz*, *alltäglich*, *gehaltlos*, *geistlos*, *Platitüde*, *simpel*, *einfach*, *gewohnt*, *gewohntermaßen*, *allvertraut*, *bekannt*, *geläufig*, *vertraut*, *alt*, *sinnentlehrt*, *einfach* oder *altvertraut*.²¹ Wenn wir diese Adjektive in drei Gruppen ordnen, die Ähnliches meinen, können wir daraus folgende Kategorien bilden:

1. Gruppe
bedeutungslos
geistlos
nichtssagend
flach
gehaltlos

2. Gruppe
Platitüde
gehaltlos
einfallslos
sinnentleert
nichtssagend
abgedroschen

3. Gruppe
gewöhnlich
simpel
einfach
gewohnt
gewöhnlich
altvertraut

Um die erste Gruppe zu charakterisieren, wollen wir den Oberbegriff *Bedeutungslosigkeit* wählen, für die zweite Gruppe scheint *Wertlosigkeit* und für die dritte Gruppe *Alltäglichkeit* der angemessene Sammelbegriff als mögliche, gemeinsame Kategorien des Banalen zu sein. Da es nicht sinnvoll erscheint, eine negative Interpretation zur Grundlage unserer Arbeit zu machen, wollen wir uns also im folgenden bei der Verwendung des Begriffes *banal* in erster Linie auf Bedeutungszusammenhänge wie Alltäglichkeit, Gewöhnlichkeit, Sekundarität, Normalität usw.. stützen. Die beiden anderen Begriffsdeutungen werden - besonders im Kapitel über die Kritik des Banalen - wiederholt gemeint sein und sollen aus der Gesamtbetrachtung nicht ausgenommen werden.

4. Methodik

Um einen so vielschichtigen und offensichtlich doch komplizierten Begriff wie *Banalität* in Beziehung zur Architektur zu setzen, muß an dieser Stelle das methodische Konzept der Arbeit offengelegt werden. In den üblichen formalistischen, proportionalen, formalen, historischen und psychologischen Analysen von Architektur werden natürlich immer die bedeutenden Dinge untersucht. In unserer Untersuchung wollen wir die offenbar unbedeutenden, banalen Dinge, das ursprünglich Sekundäre in den Mittelpunkt rücken, wobei unser Hauptinteresse darin liegen wird, zu zeigen, in welcher Wechselwirkung das Alltägliche, Gewöhnliche, Banale, also das Sekundäre zur Architektur steht. Die Methodik, die dieser Arbeit zu Grunde liegt, ist transkulturell und interdisziplinär, hauptsächlich aber philosophisch, wobei vor allem postanalytische und konstruktivistische Modelle der Philosophie zur Anwendung kommen werden. Da in dieser Untersuchung von keinem Objekt ausgegangen werden kann - *das banale Haus* etwa als Betrachtungsgegenstand wäre trivial und letztlich auch, wie wir zeigen wollen, begrifflich unkorrekt und unmöglich - müssen wir vor allem die verschiedenen Interpretationsmodelle untersuchen, die in

diesem Zusammenhang auftauchen. Da diese Arbeit sich nicht üblicher Methoden bedienen kann, etwa einer kunsthistorischen oder ikonographischen, mußte hier eine andere Form gewählt werden. Natürlich werden Anleihen bei hermeneutischen, soziologischen, kunsthistorischen Arbeitsmethoden genommen, ohne daß diese Arbeit eine hermeneutische, soziologische oder kunsthistorische sein kann oder will. Eine herkömmliche Kategorisierung scheint unter anderm auch deshalb nicht möglich, weil sich diese Arbeit nicht mit Stilfragen beschäftigen kann. Da es, wie wir zeigen wollen, keinen *banalen* Stil oder kein *banales* Haus geben kann, sehen wir eine Möglichkeit darin, hier eine konstruktivistische Methode zur Anwendung zu bringen. Die Architekturtheorie bietet die Möglichkeit, durch vergleichende Analysen ein allgemeines Kulturfeld aufzuzeigen, worin theoretische Zuordnungen getroffen werden sollen. Was wir hier also in erster Linie untersuchen, sind die verschiedenen Interpretationszusammenhänge, welche die Beziehung zwischen Architektur und dem Begriff Banalität regeln. Banalität kann also nicht als stilistische Kategorie bewertet werden, sondern ausschließlich als Interpretationsargument, das vom Standpunkt des Betrachters und seinem jeweiligen kulturellen Kontext abhängig ist. Diese Untersuchung soll in Form von theoretischen Abhandlungen und erweiternden Exkursen stattfinden. Da eine allgemeine Untersuchung über Banalität unsere und die Möglichkeiten der Architekturtheorie bei weitem sprengen würde, gewinnt die Auswahl der Beispiele entscheidende Bedeutung. Die Fälle, die wir hier untersuchen, sind zeitgenössische Beispiele ernsthafter Architektur, die jedoch, wie wir zeigen wollen, eine bestimmte und maßgebliche Beziehung zum Banalen, Gewöhnlichen, Alltäglichen haben. In diesem Sinne beanspruchen wir keine Klärung eines so vielschichtigen Begriffes wie Banalität, sondern zeigen theoretische Zusammenhänge und untersuchen Interpretationen.

5 . Ausblicke auf eine (gewöhnliche?) Architektur

Der unmittelbare Anlaß für diese Diskussion ist der Umstand, daß es erfolgreiche, zeitgenössische europäische Architekten wie Diener & Diener, Herzog & de Meuron oder Adolf Krischanitz gibt, in deren Werk es eine offensichtliche und auch sehr erfolgreiche Hinwendung zu Banalitäten gibt. Es werden typologische Anleihen bei Baracken oder Einkaufszentren genommen, banale Materialien wie Eternit oder andere Halbzeuge der Baumarkt - Industrie kommen zum Einsatz, viele Gebäude entstehen bewußt im peripheren, nichturbanen Kontext. Wie funktioniert diese Hinwendung zum Gewöhnlichen, welcher Art sind sie? Wir möchten zeigen, daß es hier eine Beziehung zwischen dem Gewöhnlichen und der Architektur gibt, die zu untersuchen sich lohnt. Dazu werden wir das Werk dieser Architekten, für die es keinen Gruppennamen - wie zum Beispiel für Funktionalisten oder für Dekonstruktivisten - gibt, analysieren. Die dunklen, ungeklärten Angelegenheiten, die es in diesen Arbeiten zu geben scheint, wollen wir mit dem Alltäglichen, Gewöhnlichen, Sekundären in eine Beziehung setzen.

Nach der Analyse des *Ergon*, also des Werkes jener Architekten soll im zweiten Teil der Arbeit eine theoretische Reflexion über das *Parergon*, das Beiwerk, den theoretischen Rahmen solcher Interventionen stattfinden. Wenn wir das ungewisse Verhältnis von Architektur und Banalität klären wollen, so müssen wir uns ganz allgemein dem Problem der Beziehungen zwischen Architektur und Banalität zuwenden. Die paradigmatischen Verwendungen des Gewöhnlichen stehen also im Mittelpunkt des zweiten Kapitels. Lange vor Herzog & De Meuron, Adolf Krischanitz usw. gab es eine Reihe von Architekten und Theoretikern wie John Ruskin, William Morris, Adolf Loos, Le Corbusier, Walter Gropius, Giorgio Grassi, Aldo Rossi oder Robert Venturi und viele andere, die ein Verhältnis zur Gewöhnlichkeit hatten. Auch Künstler und Kunstbewegungen wie Dada, Pop Art, Minimal Art, Land Art, Behaviour Art oder Arte Povera sind in diese Zusammenhänge zu stellen. Diese Modelle der Hinwendungen, vor allem im 20. Jahrhundert wollen wir hier verdeutlichen. Diese Themen, also die Auseinandersetzung mit Realität, dem Körper und dem Sekundären beschäftigte auch Theoretiker und Philosophen wie Martin Heidegger, Edmund Husserl, Jacques Derrida, Michel Foucault, Jean Baudrillard oder Maurice Merleau - Ponty, die wiederum großen Einfluß auf die obengenannten zeitgenössischen Architekten haben.

Nach der Analyse von Künstlern und Architekten, die sich dem Sekundären, Gewöhnlichen, Banalen zuwenden und der Überprüfung, wie die theoretischen Modelle hierfür funktionieren, wollen wir die Kritik der Banalität betrachten. Die Kritik des Banalen - und mit ihr das große Feld der Kitschtheorie - kreist, wie wir zeigen wollen, hauptsächlich um die Geschmacksfrage. Zwei häufige Kritikmuster möchten wir aufzeigen: die Beurteilung von Banalität als Bedeutungslosigkeit und die Kritik von Banalität als Wertlosigkeit. Die theoretischen Probleme dieser Kritik stehen dabei im Mittelpunkt unserer Untersuchung. Die Kritik der Banalität als Bedeutungslosigkeit scheint deshalb problematisch, weil Bedeutungslosigkeit nur durch fehlenden kontextuellen Zusammenhang entstehen kann. Die Kritik von Banalität als Wertlosigkeit, also die bewußte Kritik, die sich auf der Geschmacksfrage gründet, wird

letztlich nach Foucault eine Kritik am Autor sein. Wenn in der Kritik diese Zusammenhänge von Kontext oder Autor vernachlässigt werden, entstehen Schwierigkeiten, die eine unzureichende Interpretation fördern. Wir wollen zeigen, daß die Kritik von Banalität Interpretationszusammenhänge kritisieren muß und nicht Objekte. Natürlich sind unendlich viele Interpretationen denkbar, die Unterschiede jedoch liegen in den mehr oder weniger berechtigten Legitimationen: es wäre zum Beispiel sehr unglaublich, Michelangelo als banalen Maler zu interpretieren. Es gibt also keine kitschigen, einfachen oder banalen Objekte, sondern nur kitschige, einfache oder banale Interpretationen.

Im nächsten Abschnitt wollen wir uns unserem Problem verstärkt theoretisch widmen. Wir werden die Frage stellen, ob es eine Ästhetik des Banalen gibt. An historischen und gegenwärtigen Beispielen möchten wir nachweisen, warum alle Versuche von Georg Wilhelm Friedrich Hegel über Arthur Schopenhauer bis zu den russischen Formalisten, eine Ästhetik des Banalen zu konstituieren, zwangsläufig scheitern mußten, da ästhetische Einschätzungen und ästhetische Beschreibungen relativ zur Norm sein müssen. Eine neutrale Sichtweise schließt eine Interpretation als Kunstwerk aus. Banalität ist also eigenschaftslos, unsichtbar. Wir wollen aber die Erscheinungen dieses Unsichtbaren und seine Wechselwirkungen mit Architektur an den Rändern studieren. Die Beziehung des Gewöhnlichen zur Kunst oder zur Architektur wird dann auf ihren parasitären Charakter hin untersucht. Hierbei müssen wir die Frage nach den Grenzen zwischen Kunst, Kitsch und Banalität diskutieren, wobei wir uns in diesem Abschnitt auf theoretische Überlegungen von Arthur C. Danto und Anderen beziehen werden.

Letztendlich wollen wir zeigen, wie das Banale in der Architektur gebraucht werden kann, also, wie beispielsweise die oben genannten europäischen Architekten das Gewöhnliche, Alltägliche für ihre Kunst verändern und benutzen. Wir glauben, daß dazu das Modell des *Parergon* aus Kants Ästhetik herangezogen werden muß. Wir wollen mit einer Diskussion von Derridas Interpretationen des *Parergon* zeigen, wie sich durch das Verschieben des Rahmens, also durch die bewußte Manipulation des Sekundären das Kunstfeld verschieben läßt.²² Was wir also verdeutlichen wollen ist, daß es ein Spiel mit Banalität in der zeitgenössischen europäischen Architektur gibt, die, in ein größeres Kunstfeld gestellt, dazu dienen soll, subversive Strategien der Architektur zu entwickeln, mit deren Hilfe es möglich sein sollte, ökonomische, ästhetische und pragmatische Schwierigkeiten der Gegenwartsarchitektur erfolgreich zu unterwandern. Dieses Spiel sehen wir als Methode der europäischen Architektur, sich in einer Krise der Architektur wiederzuetaablieren.

I. Teil
ERGON

Ergon *das; -s, -e, (meist Plural):*
hochwirksamer biologischer Wirkstoff (Hormon, Vitamin, Enzym)

"Ich interessiere mich mehr für etwas
Mittelmäßiges, das heute geschaffen wird und
das avantgardistisch ist, als für die Aufführung
eines großen Meisterwerkes aus der
Vergangenheit."
JOHN CAGE

1. Ergon

1. 1. Einleitung

Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* ist voll von "Nichtstuern", die über die Straßen flanieren.²³ Einer dieser Nichtstuer, Ulrich, wohnt in einem "mehr oder minder alten Vorstadtpalais", dessen Fassaden im 19. Jahrhundert "erneuert und etwas verdorben" wurden, das ganze Gebäude bekam dadurch einen "etwas verwackelten Sinn, so wie übereinander fotografierte Bilder."²⁴ Heimito von Doderer nannte die Orte, an denen solche Häuser zu finden sind: Stadtränder voll von Kasernen, Schlachthöfen, Spitälern, Friedhöfen; in diesen "Ernstfallgegenden" befände sich eben "Allerweltsarchitektur", die den Namen Baukunst nicht verdiene.²⁵ Die "endlos gleiche Reihe von Häusern" gleiche einer "begrabenen Stadtmasse", das "gesichtslose Einerlei" bestimme die Situation.²⁶ "Durchschnittlich" sind die Straßen der Städte, bis zur Unterschiedslosigkeit "abgeschliffen", nur noch "Grind mit Reklame" und die Menschen lebten darin in "Wohnfächern".²⁷ Diese Häuserfronten wie "schmutzig gewordene Konditorwaren" bergen jedoch Unerwartetes: "Neues kann stets betreten und entdeckt werden: seine Nachbarschaft ist unaufhörlich zu spüren".²⁸ Aber damit nicht genug:

"Der Genius loci solcher disparater Stadtteile ... liegt doch mit unerhörter Persistenz noch immer in der Luft, und von da wird man ihn wohl niemals wegbringen; es ist, als erinnere sich solch ein alter Stadtbezirk ständig ... seines ursprünglichen Wesens."²⁹

Gerhardt Kapner streicht in seiner Analyse *Architektur als Psychotherapie* heraus, daß die banalen Vorstädte zum Stoff der großen Literatur des 20. Jahrhunderts wurden. "Der Mensch im simpelsten Alltag", der nicht vor der *Feiertagsarchitektur* des Baedeker stehe, sondern mit diesen unsichtbaren, unscheinbaren Alltäglichkeiten seiner ihn umgebenden Architektur konfrontiert sei, stand im Mittelpunkt des künstlerischen Interesse der großen Romane dieses Jahrhunderts: bei Robert Musil, Franz Kafka, Joseph Roth, Heimito von Doderer oder auch bei James Joyce, der sich in diesem Sinne

folgerichtig selbst als *Trivialist* bezeichnete.³⁰ Der Hauptunterschied von Joyces Leopold Bloom zum klassischen Odysseus ist ja, wie Kapner betont, nicht dessen Zuwachs an Klassizität wie beim homerischen Held, sondern dessen Zuwachs an Trivialität.³¹ Von den Dichtern wurden also "unbenennbare" Orte zu Schauplätzen der Schlüsselromane dieses Jahrhunderts gemacht, die trivial, bedeutungslos, banal, alltäglich sind, deren eigenständiger Charakter jedoch unartikulierbar bewußt ist.³²

Wenn wir uns in der Gegenwart umschauen, können wir wiederum solch ein Feld *ohne Eigenschaften* finden.³³ Der Designer Alessandro Mendini entwickelte *banal design*, die Filmemacher Aki und Mika Kaurismäki drehten abendfüllende Filme über anonyme Menschen, die ein Durchschnittsleben leben, der Maler Asger Jorn sprach in Umkehrung von Karl Rosenkranz von *Schönheit als bloßer Funktion von Häßlichkeit*,³⁴ der Musiker John Cage führte das Musikstück 4' 33'' auf, in dem keine Musik im traditionellen Sinn zu hören war, weil diejenigen Geräusche, welche die Zuhörer während dieser viereinhalb Minuten zufällig von sich gaben, das Musikstück war, der Schriftsteller Douglas Coupland machte *shopping - malls, soap operas* und Retromoden zum Thema seines Kultbuches *Generation X*, der Journalist Walter Keller gibt eine Literaturzeitschrift heraus, die sich mit den *Sensationen des Gewöhnlichen* beschäftigt und die *Lomographische Gesellschaft Wien* organisierte einen Fotowettbewerb, in dem der *hässlichste Ort Wiens* prämiert wurde.

Viele Künstler haben also eine Gemeinsamkeit - sie behandeln seltsam eigenschaftslose Topoi, das heißt, sie beschäftigen sich mit Sekundärem, mit dem Alltäglichen, dem Gewöhnlichen, kurz - mit Banalitäten. Germano Celant, der Theoretiker der *Arte povera* meinte schon in den sechziger Jahren, daß die Banalität auf den *Karren der Kunst* springe: "das Nebensächliche beginnt zu leben, drängt sich auf."³⁵ Er erkannte schon damals einen Trend vieler Künstler, die "konzeptuelle Scholastik" der sogenannten hohen Kunst dadurch zu kritisieren, indem sie sich bewußt und provokativ dem Alltag, der Gegenwart, der Realität zuwandten.³⁶ Die "Eindeutigkeit des Realen" (Celant) stand bei diesen Versuchen im Mittelpunkt der Interessen, nicht deren Ambiguität. Auf diese Weise erzeugten jene Designer, Theoretiker, Filmemacher, Musiker, Schriftsteller und Journalisten ein allgemeines *Kunstfeld*, das einen generellen Reiz am Sekundären finden kann.³⁷

Was also all diese unterschiedlichen Künstler zu verbinden scheint, ist eine Neigung für die Peripherie der Kunst, in der sie eine neue Poesie, offene Strukturen und authentische Werte zu finden glauben. Was bedeutet diese Freude am *retro*, an Recycling Moden, am ästhetischen Interesse für banale Dinge des Alltags und der Hinwendung an schon als Unbrauchbar Erklärtes, also die Wiederverwertung von Banalitäten, Abgesunkenem, Verbanntem, die nach Meinung des Amerikaners X. Kirk Varnedoe sogar die entscheidendsten Kriterien der menschlichen Kulturentwicklung sind?³⁸ Verschiedenste Künstler und Theoretiker, die in ganz unterschiedlichen Bereichen arbeiteten, erklärten Dinge zum Gegenstand der Kunst - genauer: zum Gegenstand ihres künstlerischen Interesses, die vorher diese Bedeutung nicht hatten. Gibt es dieses Phänomen auch in der Architektur? Robert Venturis *Lernen von*

Las Vegas, lange Jahre in aller Munde, bestimmte in vieler Hinsicht die architekturtheoretische Diskussion der siebziger Jahre. Nach der allgemeinen Grablegung der postmodernen Architektur, deren einer Väter Venturi ja war, scheint die Aufforderung, von Las Vegas lernen zu sollen, eine historische zu sein. Tatsächlich aber gibt es eine neue Generation europäischer Architekten, für die es Felder der Zuwendung gibt, die zumindest ungewöhnlich sind: die relativ anonyme Architektur des sozialen Wohnungsbaus, Stadtrandsiedlungen in der Peripherie, Sanierungen und Umbauten, mit Vorliebe von Gebäuden der Moderne oder Spätmoderne, Architektur als Hintergrund anderer Künste - zum Beispiel in diversen Ausstellungspavillons und sonstigen Provisorien, Bürobauten, Parkdecks, Autohäuser, Kindergärten, Einfamilienhäuser in einem vorstädtischen Umfeld, das von Versandhausarchitektur geprägt ist, Einkaufszentren, Industriebrachen, Bahnhöfe usw. ... lauter *Topics*, die bisher nicht zum Tätigkeitsfeld seriöser Architektur gehörten, werden nun in solche verwandelt.³⁹ Die *Redimensionierung* unseres schlechten Gewissens gegenüber dem Realen (Celant), die Wiederholungen von realen und eindeutigen Gegebenheiten in der Kunst oder auch in der Architektur, das Demaskieren des Tabus der Banalität - ist all das nur eine Modeerscheinung oder steckt mehr dahinter? Können wir hier einen Punkt von Interesse vorfinden oder handelt es sich hierbei einfach nur um schlechten Geschmack? Ist vielleicht Architektur tatsächlich, wie James Powell fragte, ein *trivial pursuit*?⁴⁰

1. 2. Österreich

Der Wiener Architekt Adolf Krischanitz, über den der Wiener Architekturkritiker Friedrich Achleitner meint, daß sich in seiner Arbeit die Sprache einer neuen Generation auszudrücken beginne, erlangte internationale Anerkennung mit seiner Siedlung *Pilotengasse* in Wien, die er 1987/ 88 gemeinsam mit Herzog & de Meuron und Otto Steidle entwarf.⁴¹ Diese Siedlung wurde, weit entfernt vom alten Stadtzentrum Wiens in einem jener peripheren Mischgebiete errichtet, in dem die Artefakten des Urbanen, des Ländlichen und des Belanglosen sich kreuzen und vermischen. In einer legendären Besprechung zwischen Krischanitz, Herzog & de Meuron und einem Mitarbeiter des Büros Steidle in einer Gaststube in der Nähe des Bauplatzes entstand die Idee einer Siedlung ohne Zentrum. In moderner Formensprache entwickelten die Architekten banale Kisten und gekrümmte Stränge mit subtilen Grundrißlösungen und artifiziellen städtebaulichen Interventionen; so entstand etwas ganz Neues.⁴² Am auffälligsten ist sicherlich das Farbkonzept des Bauteils von Krischanitz, das in Zusammenarbeit mit dem Wiener Künstler Oskar Putz entstand. Putz transformierte die geometrischen Farbflächen des Neo - geo vom Tafelbild und den höheren Weihen des *white cube* auf die neofunktionalistischen Kisten von Krischanitz, die dort gleichsam wie eine vierte Dimension zur Wirkung kommen.

Überzeugend klärt sich die Konzeption bei der Betrachtung eines Luftbildes der Siedlung: Inmitten stupider Siedlungshäuser aus den fünfziger bis neunziger Jahren finden sich die fremden, auf

interessante Art trotz ihrer Buntheit nicht - fröhlichen Hauslandschaften der Siedlung Pilotengasse. Obwohl diese Siedlung also eine Neugründung auf Brachland war, wird doch eine undeutliche urbanistische Situation als "Schlüssel zum Verständnis für den Ort, für die Topographie, für die Umgebung und für die Stellung zur Stadt" gesehen.⁴³ Trotz aller formalen Unterschiede gibt es hier Gemeinsamkeiten. Beide urbane Systeme beziehen ihre Logik aus Alltäglichkeiten; die Siedlungshäuser ihre aus der Diktatur des nachbarschaftlichen Geschmacks, der reduzierten finanziellen Situation oder einfach aus einer rudimentären Geschmacksentwicklung. Das Projekt von Krischanitz verfolgt ähnliche Leitbilder, allerdings in Architektur transformiert.⁴⁴ In diesem Sinne nimmt sie sich zurück, macht sich nicht wichtig, versucht im Gegensatz zu herkömmlichen Projekten - etwa der ungefähr zeitgleichen Verbauung der *Wienerberggründe* in Wien von Otto Häuselmayr oder auch der sehr abstrakten Siedlung *Traviatagasse* von Raimund Abraham, ebenfalls in Wien - die beide ganz andere, *literarische* urbanistische Konzepte verfolgen, keine aufdringliche und sowieso nicht funktionierende neue Zentralität aufzubauen.

Der fremde, beinahe autistische Eindruck, den die Siedlung im Kontext der vorhandenen, traditionellen, banalen Einfamilienhäuser einnimmt, dreht sich also in sein genaues Gegenteil um. Sie gerät so zu einem unaufgeregten Bild der Realitäten des Lebens am Stadtrand mit seinen Treffs am Parkplatz, seinem sich langsam entwickelnden Quartierbewußtsein und den von diesen Orten stattfindenden Fahrten *in die Stadt* als eigentlichen Ort der Identifikation.⁴⁵ Die ganze Konzentration und Energie der Planungsüberlegungen wird so frei für die Architektur. Für diese wiederum nimmt eine außerarchitektonische Metaphorik und ein Duktus der Verfremdung einen wichtigen Stellenwert ein; Krischanitz betont zum Beispiel als eine Entwurfsüberlegung die Metapher eines langen Eisenbahnzuges in einer Kurve, eine banale, alltägliche, nichtarchitektonische Referenz, wo man beim Hinausschauen aus dem Abteifenster das Ende des Zuges sehen kann. So entsteht ein allgemeines Gefühl eines Raumes, sogar eines Zentrums, ohne daß dieses je im realen Raum gefunden werden könnte.

Diese ungewöhnliche referentielle Zugangsweise können wir in vielen Werken von Adolf Krischanitz finden. In Graz erhielt Krischanitz den Auftrag, den *Steirerhof* neu zu errichten. An Stelle eines bekannten und beliebten Gründerzeithotels errichtete er ein Gebäude, daß in vieler Hinsicht idiosynkratisch scheint. Dementsprechend war die Kritik: zu bunt, kein Kontext, hybride Formensprache, banal. So findet auch Walter Zschokke, daß dieses Gebäude den "Zwang zu haushälterischem Umgang mit den Baukosten" nicht leugnen könne und die radikal simple Konstruktion und gewisse Details den Betrachter in Staunen versetzen würden.⁴⁶ Wenn die Schauffassade zum Jakominiplatz mit ihrem monumentalen blauen Rahmen, den zurückgestuften Fassaden mit den orangefarbenen Mosaikkacheln und dem roten Technikrücken noch irgendwelche Anhaltspunkte für eine Interpretation von selbst liefert, so ist das einzige wohlwollende Attribut, daß man der Nebenfassade zur Gleisdorfergasse zugestehen möchte, ihre *Gelbheit*. Aber was für eine Qualität ist Farbe an sich? Wenn wir die vielen schauerlich farbigen Gebäude, die allerorten in den letzten Jahren

entstanden sind, betrachten, möchten wir ausrufen: Keine! Ganz im Gegenteil! Dennoch: bei Krischanitz können wir hinter den Farbcode Verweise auf Entwurfsqualitäten finden, die plötzlich erstaunlich präzise werden; das Gelb der Seitenfassade unterstützt die Banalität des Warenhaus - und Bürotraktes, der sich nicht von Anderen, Gleichartigen unterscheiden will, ist angemessen nebensächlich und wird, wenn man um die Ecke geht, im grelleren Orange der Schauffassade zu einer Ouverture für die Hauptsache: dem Platz mit all seinen urbanen Vorzügen. Selbst in der Grundrißkonfiguration wird dieses Spiel gespielt: das stumpfe Eck bringt die Nebenfassade körperlich hervor und benützt diese Nebensächlichkeit, um die Wucht zum Platz hin zu steigern. In den Abtreppungen wird der Grazer Maßstab sichtbar und der rote Balken verklammert über den Dächern wieder beide Systeme.

Welche Möglichkeiten hat die Architektur, auf solch eine Aufgabe zu reagieren? Kommerzielle Zentren in urbanen Systemen kann man auf viele Arten gestalten: traditionell, etwa dem historischen Typus der Passage in Leipzig folgend, zeichnerisch wie etwa das *Haashaus* von Hans Hollein dies vorführt oder regressiv, wie Jean Nouvel mit seiner Berliner Friedrichstraße mit den Bildschirmfassaden zeigt. Krischanitz bietet in Graz ein weiteres Modell an: Architektonisch dort, wo es sein muß, banal dort, wo es sein darf. Dieses Spiel zieht sich durch das ganze Gebäude. Das eminent architektonische - also die Farben, die Stellung der Volumen zueinander, der Lichteinfall oder die räumlichen Qualitäten stehen Elementen gegenüber, die für gewöhnlich als architekturfeindlich gesehen werden - etwa rasch wechselnde Ladenmieter mit unkontrollierbarem Geschmack, Werbeaufschriften auf den Fassaden oder auch Zugeständnisse an Bauindustrie oder Publikumsgeschmack. Krischanitz hat seine "perfekionierte Rohbaustuktur" diesen Unwägbarkeiten gegenübergestellt.⁴⁷ Die Einbauten bleiben Einbauten, daß kann man sehen. Dem Aufprall einer banalen Geschäftswelt auf die Architektur scheint diese gewappnet zu sein, durch ein Entgegengehen in manchen Bereichen scheint auch die erwartete Wucht gebremst zu sein.

Daß solche Bestrebungen keine Domäne der österreichischen Zentren sind, zeigt uns ein Ausflug in die Provinz. Vorarlberg ist das westlichste österreichische Bundesland und vielleicht auch das wohlhabenste. Dieser Umstand und die allemannische Mentalität des *Häuslebauens* führte zu einer großen Dichte an freistehenden Einfamilienhäusern nach üblichen Mustern. Bereits Mitte der sechziger Jahre begannen Baumeister und Architekten wie der Zimmermann Rudolf Wäger auf diese Umstände zu reagieren. Da die übliche, pseudotraditionalistische Bebauung nicht als Ausgangspunkt betrachtet werden konnte, versuchte die sogenannte *Vorarlberger Holzbauschule* um Hans Purin, Leopold Kaufmann, Jakob Albrecht, der Architektengemeinschaft C4 oder Rudolf Wäger, die sich in Folge bildete, aus einer abstrakten Nulllage heraus Architektur und alltägliche, regionale Elemente zu verbinden.⁴⁸ Die traditionellen österreichischen Holzbauten, die gewöhnlichen, in der Umgebung vorzufindenden Bauwerke, also das, was zunächst als zu alltäglich erscheint, um wichtig genommen zu werden, wurden zu Anregern für ihre Architektur.⁴⁹ Die banalen Schuppen und Getreidespeicher der traditionellen Bauernhäuser Vorarlbergs, die einfachen Konstruktionen, die Verwitterungen des Holzes, also die

einfachen Nutzbauen einer bäuerlichen Gesellschaft, die durch den großen Modernisierungsschub auf dem Land in den sechziger und siebziger Jahren beinahe schon verschwunden sind, lieferten Muster, die eine eigenständige und vielbeachtete Architektur in denkbar schlechter Ausgangslage möglich machten. Die daraus entstandene *Ästhetik der Sparsamkeit* (W. J. Reith) stieß anfangs auf großen Widerstand bei Bevölkerung und Baubehörde, die diese neuen Holzbauten als "Hühnerställe" und "Scheunen" bezeichneten, sie also gerade ob ihrer (vermeintlichen) Banalität ablehnten, hatte doch gerade der rurale Holzbau das Image der Unbeständigkeit und Ärmlichkeit.⁵⁰ Natürlich erkannte diese Kritik unbewußt auch das kritische Potential jener Architektur. Schon 1965 baute Rudolf Wäger sein *Würfelhaus* in Götzis (Vorarlberg) als "manifestartig anmutende Absetzung vom Schlachtfeld der "schönen Häuser" aus Bausparkassen - und Publikumszeitungen", um über die gewöhnlichen, regionalen und handwerklichen Vorbilder des Vorarlberger Alltags zu einer neuen Haltung zu gelangen.⁵¹ Mittlerweile haben diese Bestrebungen Schule gemacht und der konstruktive Holzbau gilt als "Gesellenstück für den Eintritt in die regionale Architekturszene."⁵²

Der Hintergrund ist ein subversiver: die weitverbreiteten Vorurteile gegen *moderne* Häuser, die sich durch formale Elemente wie Flachdächer oder Beton manifestierten, wurden, wie der Vorarlberger Architekt Bruno Spagolla meint, durch "die Hintertüre" überwunden.⁵³ Wenn als der Bevölkerungsgeschmack das Moderne ablehnte und sich dem üblichen Alpenkitsch zuwandte, wurde durch das Wiedereinführen des Satteldachs zum Beispiel oder eben auch der Bezugnahme auf "Bauten und Traditionen der unteren Klassen", von denen man, - eine typische Haltung jener Architekten - mehr lernen könne als etwa von einer Barockkirche plötzlich Architektur wieder in Bereichen salonfähig, die verloren gegangen schienen.⁵⁴ Das Programm dahinter war also, "das bereits vorhandene, aber meist Mißverständene oder nur oberflächlich Verstandene oder gar Vergessene" wieder neu zu beleben und zu verwenden.⁵⁵ Die Folge davon war zweierlei: die Architektur erlangte verloren geglaubtes Terrain wieder und die Bauten wurden programmatisch billiger. So wurde aus einer Notlage ein ethisches Prinzip entwickelt, das auch der Architektur zu gute kam.⁵⁶ Um den Eindruck zu vermeiden, daß wir hier ein österreichisches Phänomen vor uns haben, wollen wir auch Beispiele aus anderen Ländern heranziehen, in denen ebenfalls eine interessante Beziehung zwischen Architektur und Alltäglichkeit zu erkennen ist.

1. 3. Schweiz

Die gegenwärtige Schweizer Architekturszene rund um Büros wie Herzog & de Meuron, Diener & Diener oder Marques & Zurkirchen, um nur einige zu nennen, scheint in diesem Zusammenhang die besten Beispiele darzustellen. Auch Jacques Herzog & Pierre de Meuron zum Beispiel entwickeln ihre architektonischen Ideen oft aus unspektakulären, nebensächlichen und dramatischen, oft persönlichen Bildern, oder, wie Wilfried Wang, der Direktor des deutschen Architekturmuseums bemerkt, aus "den Elementen der Umgebung", also aus dem, was nichts als eine unspektakuläre Ausgangslage zu sein scheint.⁵⁷ Solche banalen Dinge wie "materielle Gegebenheiten und vermeintliche Beschränkungen wie Baumaterialien, Baugrund und Bauprogramm" werden auf einmal zu wichtigen Impulsen.⁵⁸ So wird das Bild einer Transformatorspule zum Stellwerk auf dem Wolf in Basel und ein Holzstapel auf einem Lagerplatz transformiert zur geschichteten Fassade des ersten Ricolawerks. Die große Fragestellung dieser Arbeiten scheint also auch hier zu sein, die Bilder des Alltäglichen, also Banalität in Architektur zu transformieren.

Ein Beispiel für diese Annahme stellt der Entwurf für das *Haus eines Kunstsammlers* in Therwil (Schweiz) in einer typischen Vorortsiedlung mit kleinteiliger Parzellenstruktur dar. Die Idee dieses Hauses war, den Hof als öffentlichen Bereich auszubilden, dem ein privater Teil in Form einer Baracke gleichsam übergestülpt wird. Dieses Verweisen auf die Welt der Baracken in einem Wohnhaus ist ungewöhnlich. Schon das Wort Baracke erweckt bildhafte Assoziationen, etwa an die alten Mannschaftsunterkünfte der ehemaligen k. u. k. Armee, die heute noch in Österreich als Kasernen dienen, oder an die Nissenhütten der Nachkriegszeit im zerbombten Hamburg oder etwa an die Behelfsunterkünfte und Lagerräume der ehemaligen DDR entlang der Bahnstrecken in den neuen Bundesländern bis hin zum grauenhaftesten Bild: die riesigen, orthogonal angeordneten Betonflächen, die wie ein Land - Art Objekt die Positionen der Baracken des Vernichtungslagers Auschwitz - Birkenau zeichnen.

Daneben gibt es aber eine zweite, semantische Ebene: aufgenagelte Dachpappen, industrielle Ausstattung mit weiß gekachelten Waschplätzen, indifferente Räume, angemoooste Verkleidungen aus Welleternit, die an manchen Stellen mit anderen Materialien in anderer Farbschattierung ausgebessert sind. Das Haus von Herzog & de Meuron ist also nicht im ersten Sinne *barackoid*, indem es, ökonomischen Interessen folgend, nichts anderes als Baracke sein könnte. Es handelt sich um das Wohnhaus eines Kunstsammlers, das für die zu beherbergende Kunstsammlung nicht prätiöser Schrein, sondern einfach Depot sein will. Natürlich ist dieses Haus keine Baracke. Die typologischen Assoziationen, etwa in der schmucklosen Behandlung der Wandflächen, der nicht unterbrochenen Dachflächen oder das abweisende Äußere lassen nur noch Erinnerungen, Gefühle an das Vorbild aufrechterhalten, die aber einer anderen Bedeutungsebene zugeführt wurden. In Wirklichkeit zerstört dieser Entwurf seine Ahnen: nurmehr die "Bildvorstellungen, wie sie von Gebäuden herkommen, zum

Beispiel eben einer Baracke", wie Jaques Herzog meinte, gepaart mit einer symbolischen Interpretation der Materialien, "aus denen die Baracke im konkreten Fall gebaut ist", werden verwendet, um zuletzt wieder vom ursprünglichen Bild wegzuführen.⁵⁹ Letztendlich wird im Entwurf dieses Bild der Baracke tatsächlich immer unwichtiger, die Möglichkeiten, sich diesem Bild zu nähern, wurden also größer.⁶⁰ Die Bedeutung *Baracke* ist schließlich total verändert, die Form selbst wird zur potenten Aussage; es sind keine Interpretationen über die Kongruenz von Bild und Bedeutung mehr sinnvoll, den "die Wirklichkeit ist das Bild selber."⁶¹ Die "verweisende Funktion des Bildes" wird aufgegeben, die Wirklichkeit, selbst jene böse Wirklichkeit der Baracken, wird hier abstrahiert.⁶²

Diese Abstraktionsversuche können wir in beinahe allen Entwürfen von Herzog & de Meuron beobachten. Der Wettbewerbsentwurf für ein Theater in Visp in der Schweiz von 1984 trug das Kennwort *Findling*, was nach Wilfried Wang auf ein isoliertes und fremdes Objekt in der Landschaft hindeuten sollte.⁶³ Dieser Entwurf, der in dieselbe familiäre Klasse wie das berühmte Steinhaus in Tavole (Italien) eingereiht werden sollte, zeigt exemplarisch das ständige Grenzgängertum und Verwirrspiel mit Material, Form und Bedeutung. Der fünfeckige Baukörper isoliert sich einerseits durch seine ungewöhnliche, artifizielle Form von den traditionellen, orthogonalen Grundrissen der Umgebungsbebauung, die eine typische Struktur von Stadtrandsiedlungen aufweist, andererseits wird durch die Verkleidung aus Feldsteinen oder durch die Verwendung von Bodenbelägen aus polygonen Steinplatten wiederum eine Annäherung, vielleicht sogar eine zu große Intimität im Bezug zu den bestehenden Strukturen gesucht. Im Inneren dieses Steinpolygons befindet sich ein aufgehängtes, hölzernes Auditorium, das wiederum die starke Nähe zum gewöhnlichen Holzstadel oder ähnlichen Formen des gebauten Alltags symbolisieren soll. Das Foyer wiederum perpetuiert diese Nähe: die Wände sind hier mit Blattgold ausgelegt. Wenn wir uns noch einmal die Bezeichnung *Findling* ansehen, also ein erratischer Block, der im alpinen Gelände ein vertrautes, alltägliches Objekt darstellt und an die seltsame Vermischung von Materialien wie Stein, Beton, Gold usw. denken, scheint sich eine strategische Absicht hinter diesen scheinbaren Unstimmigkeiten zu entfalten. Wir sehen ein ständiges Verwirrspiel zwischen vertrauten, sogar allzuvertrauten Bildern und der gleichzeitigen und überraschenden Brechung der Sehgewohnheiten.⁶⁴

Betrachten wir einen anderen Fall. In der Basler Hochstrasse finden wir ein Bürogebäude, das auch wie ein Bürogebäude aussieht: ein kleiner, sechsgeschoßiger Kopfbau in Basels Bahnhofviertel, mit einfachen, querliegenden Fenstern und dunkler Fassadenfärbelung, der äußerst zurückhaltend wirkt. Diese tautologische Referenz auf sich selbst birgt allerdings ein theoretisches Problem. Bei diesem Gebäude handelt es nämlich fatalerweise nicht nur um ein x - beliebiges Bürogebäude, das, mehr oder weniger brauchbar nach einem Loosischen Diktum einfach so lange halten solle, wie es eben halte, sondern dieses Gebäude ist eben auch gleichzeitig ein Stück bester Schweizer Architektur, ein Qualitätsprodukt aus dem international renommierten Büro Diener & Diener in Basel, dummerweise allerdings ohne die üblichen Selbstreferenzen von Architektur als Architektur ausgestattet.⁶⁵ Die bei

diesem Gebäude durch Beimengung von Eisenoxyd erreichte Farbe des Betons erzeuge, so Martin Steinmann, der langjährigste Chefredakteur der Zeitschrift *archithese* "einen ... ärmlichen Ausdruck, wie er einem Quartier "hinter dem Bahnhof" entspricht, wo der Flugrost der Züge die Fassaden verändert."⁶⁶ Bei diesem Bauwerk, das dafür berühmt geworden ist, daß es so unscheinbar und unauffällig ist, scheint gerade das bewußte Spiel mit der Banalität ein Teil der Qualität zu sein. Wenn, so Steinmann, dieser Entwurf mit den Zinskasernen der Jahrhundertwende "die Eigenschaft, banal zu sein" verbindet, und wenn es sich, wie man durch Publizität und internationale Stellung dieses Büros annehmen muß, bei diesem Gebäude tatsächlich um wertvolle Architektur handelt, gibt es hier also wiederum eine seltsame Vermischung: es war bisher nicht unbedingt ein Lobeswort, Architektur mit dem Beiwort banal zu charakterisieren.⁶⁷ Dies hat sich offensichtlich geändert. Natürlich steht die bewußte Ärmlichkeit der Fassade im Widerspruch zu den Bronzeaufhängungen der Fenster, die das allzu gewohnte Bild wiederum brechen sollen. Der Bau soll, wie Steinmann argumentiert, seine Bedeutungen "in Schwebe halten."⁶⁸

Das Erstlingswerk der Schweizer Architekten Daniele Marques und Bruno Zurkirchen in Luzern, das *Haus Hodel* zeigt die Methode.⁶⁹ Dieses Haus, das auf einem Hanggrundstück in Meggen steht, vermittelt uns beim ersten Hinsehen den Eindruck des Bekannten, Vertrauten. Weiß gestrichen steht es an der Grundstücksgrenze, wir sehen ein Fensterband, vorkragende Platten und ein flachgeneigtes, blechgedecktes Dach. Wenn wir um das Haus herumgehen, bemerken wir einen weit auskragenden Erker, der vollständig verglast ist, darunter sehen wir einen aus dem Baukörper herausgeschnittener Freisitz. Um ein Halbgeschoß versetzt finden wir südseitig die Hauptterrasse, von der aus einige Treppen in den Garten führen. Die Südseite, die vom Erker dominiert wird, ist in ihrer Hauptfassade fast vollständig verglast. Das Gartengelände ist terrassiert, die Terrassen von Betonmauern eingefasst. Der erste Eindruck weist auf die billig hergestellten, einer moderaten oder verkommenen Moderne verpflichteten Siedlungshäusern der fünfziger und sechziger Jahre, wie sie allerorten zu sehen sind.

Dies ist kein Zufall. Die Architekten bekamen unter anderem den Auftrag, daß das Haus groß aussehen müsse.⁷⁰ Aufgrund dieser Vorgaben begannen sie, banale Gegebenheiten wie Baubestimmungen zu analysieren. Diese wurden schließlich auch für den weiteren Entwurf bestimmend. Aus diesen Vorgaben entwickelten sich zwei Leitlinien: alle nebensächlichen Bestimmungen der Baugesetze für den Entwurf zu nützen und zweitens, um dieses subversive Mittel noch zu verstärken, sich mit den Referenzen auf anonymen Beispielen der sogenannten *zweiten Moderne* zu beziehen. Eine dieser gesetzlichen Bestimmungen war zum Beispiel, ein zweiseitig geneigtes Dach mit einem Winkel von wenigstens elf Grad ohne Aufbauten auszuführen; Marques & Zurkirchen haben *genau das* gebaut. Weitere Bestimmungen waren etwa die Farbe des Daches (dunkel) und die Farbe der Fassaden (Erd- oder Naturfarben). Diese Vorgabe wurde dadurch subvertiert, daß die weiße Farbe des Hauses als legitime Winterfärbung bezeichnet wurde. Diese gesetzlichen Bestimmungen verbanden Marques & Zurkirchen mit Bildern von typischen Häusern der fünfziger Jahre, wo eine *gute Form* die Wiedervereinigung der horizontalen Linien der klassischen Moderne mit den Giebeln der traditionellen

Häuser verband. Diese Häuser, die für die Architekten die "erste Erfahrung mit Architektur" bedeuteten, hinterließen ein Bild, woran sie sich bei der ersten Grundstücksbegehung erinnerten.⁷¹ Die Stimmung, die jene anonyme Architektur der sechziger Jahre hinterließ, bestimmten die Bilder dieses Gebäudes.

Dieses Beispiel stellt uns allerdings vor morphologische Probleme. Als Vorbilder für diesen Entwurf fungierten also höchst allgemeine Bilder von spätmodernen Bauten aus den fünfziger und sechziger Jahren, also keine Objekte, die im herrschenden Diskurs der Architektur hoch angeschrieben sind. Auch manche Ortsbezüge erscheinen fragwürdig. Das direkt neben dem Grundstück befindliche alte Bürgerheim aus dem 19. Jahrhundert, das zum Vorbild für die Volumsentwicklung des *Hauses H.* wurde, ist ein durchschnittliches Gebäude, Dutzendware aus den damaligen Katalogen und Bauentwurfslehren, von örtlichen Handwerkern anspruchslos, bestenfalls solide zusammengesetzt. Was sollen wir im Entwurf von Marques & Zurkirchen als qualitativ beurteilen?

Wir haben einen Entwurf, der mit Banalität spielt.; nichts scheint abgegriffen genug, um als Muster zu dienen, sei es die Bauordnung, die zufällige Nachbarschaft oder Bilder wie aus Baustoffwerbungen der fünfziger Jahre. Dennoch sind die Unterschiede dramatisch. Jürgen Wissmann meint, daß "die Differenz zwischen ... Banalität und der unvermuteten Darstellung im Bild ... jene Perplexion, die das abgegriffene Bild wieder überraschend macht und "das Herz höher schlagen läßt" erzwingt."⁷² Nach Germano Celant *muß* jede künstlerische Arbeit von der Norm abweichen, damit sie nicht auf eine "feststehende, eindeutige Definition" gebracht werden kann.⁷³ So meint auch Martin Steinmann, der das *Haus H.* analysierte emphatisch, daß dieses Haus und die dadurch ausgedrückte Leidenschaft der Architekten sich in einem Wort konzentriere, nämlich *super*.⁷⁴

1. 4. *Littera versus Lingua* - eine Einordnung

Offensichtlich können wir also eine Reihe von Beispielen finden, wo so bekannte - und unterschiedliche - Büros wie Diener & Diener, Jacques Herzog & Pierre de Meuron, Adolf Krischanitz oder Florian Riegler & Roger Riewe einem gemeinsamen Muster folgen. Dieses Muster beschränkt sich nicht auf die oben untersuchten Beispiele. Auch viele andere österreichische Architekten wie Laurids Ortner, ARTEC, Riegler & Riewe, Baumschlager & Eberle, Eichinger oder Knechtel, Rüdiger Lainer oder Franz E. Kneissl, Schweizer Büros wie Peter Märkli, Marcel Meili, Burkhalter & Sumi, Morger & Degelo oder Peter Zumthor scheinen in dieses Bild zu passen. Auch über die Grenzen der Schweiz oder Österreichs hinaus lassen sich hier Gemeinsamkeiten konstatieren, wenn man zum Beispiel an holländische Architekten wie Mecanoo oder Rem Koolhaas oder selbst finnische Teams wie Mikko Heikkinen und Markku Komonen denkt.⁷⁵ Offensichtlich gibt es eine ganze europäische Generation, die hier ähnlichen Paradigmen folgt.⁷⁶ Wir werden uns im Folgenden bei unserer Analyse vor allem an den auch international bekannten Schweizerischen und Österreichischen Büros orientieren, was aber nicht bedeutet, daß diese

Gemeinsamkeit einer europäischen Szene dadurch in Frage gestellt wird. Unsere Einschränkung geschieht einzig und allein aus Gründen der Überprüfbarkeit.

Worin besteht nun die Gemeinsamkeit im Werk (Ergon) dieser Büros? Welcher Art ist der Geist, dessen Wirkung hier vermutet wird? Alle diese unterschiedlichen Architekten hatten weder eine gemeinsame Schulausbildung, noch waren sie irgendwann einmal im gleichen Büro beschäftigt. Es gibt auch kein Manifest, das sie alle unterschrieben hätten. Sie sprechen unterschiedliche Sprachen, arbeiten für unterschiedliche Bauherren in unterschiedlichen Ländern und sind auf unterschiedliche Gebäudetypen spezialisiert. Die Aufzählung all dieser Irrwege führt uns zur Annahme, daß das Gemeinsame, das wir hier vermuten, verborgen liegt.⁷⁷ Die Begriffe, die gewöhnlich genannt werden, um diese neue Architektur zu beschreiben, sind zum Beispiel Minimalismus, Neofunktionalismus, Eindringlichkeit, Neomodernismus oder ehrlicher Pragmatismus.⁷⁸ Wir können uns hier mit diesen allgemeinen Erklärungen leider nicht zufrieden geben. Wir wollen uns deshalb nochmals die Zeit vor Augen führen, zu der die meisten dieser Architekten zu arbeiten begannen, also das Ende der siebziger und der Anfang der achtziger Jahre.⁷⁹

1972 erschien der legendäre Bericht des *Club of Rome* über die Grenzen des Wachstums; die folgende Ölkrise ließ das Interesse für Kunst und Architektur als intellektuelle Disziplin gegen Null sinken, Philosophie und Dichtung blühten dagegen auf. Gilles Deleuze, Michel Foucault oder Roland Barthes bestimmten die geistige Auseinandersetzung. Als Folge dieser Explosion der natürlichen und körperlichen Zeichen der siebziger Jahre folgte eine Implosion, die minimale Zeichen sammelte. In der europäischen Kunst waren, zum Teil schon lange vorher, Richtungen wie Minimal Art, Behavior Art, Funk Art, Arte povera und Land Art wichtige Ereignisse, die ähnliche Merkmale und Charakteristika wie die von uns zu untersuchenden neuen Architekten aufweisen. Die Semiotik wurde ein wichtiger Begriff für die Architekturtheorie. Viele Architekten und Theoretiker begaben sich auf die Suche nach Zeichen, die nach der Öde des Spätfunktionalismus für die Architektur verwertbar waren. So wurde die Vergangenheit nach Zeichen für bedeutende Formen, also letztlich nach Bildern durchsucht. Jean Baudrillard kommt über eine Kritik des Virtuellen in seiner Untersuchung *Agonie des Realen* zu einer Einschätzung eines Verlustes, in der Realität durch Hyperrealität, durch Simulation ersetzt wird.⁸⁰ Durch den Verlust von Zentrum und Peripherie, durch das alleinige Auftreten von *reiner Flexion* und *zirkulärer Inflexion* würden diese Krisen angezeigt.⁸¹ In dieser *Wüste des Realen* (Baudrillard) leben nur noch die Spuren des Realen weiter, Realität wird durch Zeichen von Realität substituiert.⁸² In diesem Sinn sei es gefährlich, die Bilder zu enthüllen, "da es hinter ihnen nichts gibt."⁸³ Die Charakteristika definiert Baudrillard mit zu durchlaufenden Phasen von Bildern, die zuerst ein Reflex einer tieferliegenden Realität sind, dann diese Realität maskieren und denaturieren, danach die Abwesenheit einer tieferliegenden Realität maskieren und endlich auf gar keine Realität mehr verweisen, weil sie zu ihren eigenen Simulakra werden.⁸⁴ Es entstehen "in den Spielarten des Realen künstlich wiederhergestellte" Welten,⁸⁵ selbstähnliche Zeichen in der Hinwendung auf Reales, "in dem der Sinn

und der Charme, die Tiefe und die Energie der Repräsentation in einer halluzinierenden Ähnlichkeit dahingeschwunden sind."⁸⁶

Für diese Zeit läßt sich also, ohne über diese unlängst zurückliegende Epoche ein abschließendes Urteil fällen zu können, eine gewisse Disintegration der Architektur feststellen. Nach dem tiefen Fall der theoretischen Hegemonie der Moderne und des Spätfunktionalismus, deren Krankheiten schon in den sechziger Jahren von Robert Venturi, Brent Brolin oder Alexander Mitscherlich ausgemacht wurden, bewegte sich die theoretische Diskussion in einem unsicheren, pluralistischen System zwischen Rationalismus und Postmodernismus. *The Whites* und *the Grays*, Hans Hollein und Michael Graves, Aldo Rossi und Leon Krier waren an verschiedenen Orten und in wechselnden Rollen die Gaststars jener für die Architektur so unsicheren Periode. Das kurze, heftige Leben der Postmoderne begann für die europäische Architektur mit Paolo Portoghesis venezianischer Architekturbiennale von 1980 und endete schließlich schon wieder 1987 mit der Scheherazade der internationalen Bauausstellung Berlin. Markierte Venedig vielleicht den Versuch, die Postmoderne zu europäisieren und damit theoretisch zu reflektieren, so war die IBA Berlin vor allem die Stunde der Modelle. Die unglaubliche Vielfalt der Formensprachen, die Pluralität der Gesinnungen und nicht zuletzt die offenen Kritik an den bisherigen Maximen der Städteplanung wurden in dieser Zeit zu beinahe unwidersprechbaren Grundsätzen der europäischen Diskussion. Zwei Personen, beziehungsweise deren theoretische Ansätze, bestimmten die Richtung jener Jahre - Aldo Rossi und Robert Venturi. Sie müssen hier auch deshalb besonders hervorgehoben werden, weil sie offensichtlich auf die oben genannten Architekten einen großen Einfluß ausgeübt haben.⁸⁷ Wir werden vor allem im zweiten Kapitel ausführlich auf die Einflüsse dieser theoretischen Positionen für unsere Diskussion zurückkommen.

Der Postmodernismus, aber auch der Dekonstruktivismus als die wichtigsten Strömungen, die aus diesem Disput hervorgingen, waren beides Haltungen, die ihren Ursprung, wie Jürgen Habermas betonte, auf "literarische Strömungen" zurückführten.⁸⁸ Die wesentlichen genetischen Merkmale dieser Richtungen waren also nach Habermas deren *Littera*, was bedeutet, daß diese Strömungen komplexe historische Modelle rezipierten, sich großer Zeichen und Bilder bedienten; etwa rhetorischer Figuren, wie bildlich - historische bei Philip Johnson oder abstrakt - intellektuelle bei Peter Eisenman - sich also deutlich in einen geschichtlichen Diskurs stellten. Dieser Haltung könnte hier das Diktum der Sprachlichkeit, der Rezeption des Alltäglichen, das Akzeptieren des *Endes der großen Erzählungen* (Francois Lyotard) entgegengesetzt werden, das sich in Duktus und Manie der hier beschriebenen europäischen Architektur auszudrücken scheint.⁸⁹

Wenn wir zum Beispiel ähnliche formale Entwicklungen in der Kunst, etwa die *arte povera* oder den Minimalismus untersuchen, können wir hier, weit früher als in der Architektur, solch eine Kritik an den *literarischen* Gründungen der Kunst finden. Germano Celant, der theoretische Kopf der *arte povera* und Erfinder dieses Begriffes findet diese Kritik zum Beispiel im Werk von Giulio Paolini wieder:

"Die Überlagerung von Idee und Bild führt ihn zur 'prise de pouvoir' der instrumentellen Elemente - diese folgen noch keiner Richtung, keiner Ordnung - wie Leinwand, Farbe, Raum (der nunmehr zum Welt - Raum geworden ist). Die sprachlichen Komponenten treten so wieder in den Vordergrund: ursprüngliche, *nichtikonischen Paradigmen* [Hervorh. d. M.] frei von jedem System einer ikonologischen Anordnung."⁹⁰

Wir können also annehmen, daß eine Kritik an den herrschenden Zuständen in der Architektur für die hier untersuchte Architektur eine Rolle spielt. Wenn Celants Ausdruck *Guerillakrieg* für die Verdeutlichung der subversiven Kritik der Künstler der *arte povera* für die Architektur auch zu stark erscheint, so ist doch eine subversive Methode anzunehmen, mit der diese Kritik artikuliert wird. Die Elemente jener sprachlichen Komponenten, die hier zur Formulierung eines Gegensatzes zu den literarischen Ansätzen verwendet wurden, sind im ganz alltäglichen Leben zu finden.⁹¹ Kann man Banalität also auch ganz anders sehen, als es der normale Sprachgebrauch vermuten ließe? Wenn ja, wie funktioniert diese Zuwendung hin zu Banalitäten, wie findet ihre Brauchbarmachung für die Architektur statt?

Die alltägliche Wirklichkeit, mit der diese jungen Büros tatsächlich konfrontiert waren, wurde durch Banalitäten bestimmt. Die handwerkliche Tradition rund um das Bauen, die zum Beispiel noch von Adolf Loos als Grundbedingung für die Entstehung qualitativ wertvoller Architektur angesehen werden konnte, wurde als genauso obsolet empfunden wie die industrielle Ästhetik, auf welche die Moderne - ganz im wörtlichen Sinne - bauen konnte. So stellte sich die Ausgangslage für jene Architekten tatsächlich völlig neu dar, auch ohne Beispiel in der Geschichte. Jacques Herzog meint, daß genau diese Ausgangslage der Grund sei, "weshalb noch nie so viel schlechte Architektur entstanden ist, weil eigentlich nichts mehr zur Verfügung steht. Es ist eine völlig desorientierte Situation für einen Architekten."⁹² Auf diese Disintegration begannen die hier untersuchten Architekten deshalb mit Subversion zu reagieren. In einer Gegnerschaft zu den *literarischen Strömungen* der Architektur, die Sinnbilder für die Zerissenheit der Architektur waren, entwickelte sich aus ähnlichen Vorraussetzungen verschiedenes; nicht literarische Phrase oder gar hohe Philosophie, sondern billige, alltägliche Materialien, tabuisierte Typen und gerade Vorhandenes ohne selektive Vorauswahl lieferten das Material für die Bilder der neuen Gegenantworten. Keine Ideologie, sondern Ideologielosigkeit, die provokante Absage an die "moralischen Grundsätze der modernen Architektur" (Habermas) war die Strategie dieser Gegenbewegung.⁹³ Möglicherweise bedeutet dies Hinwendung junger europäischer Architekten zu einer neuen Sprachlichkeit und zu einer neuen Realität nicht nur die Ablehnung literarischer Ansätze, sondern auch eine Kritik an Amerika.⁹⁴

Wie können wir diese Subversion erkennen? Die gewöhnlichen, unspekakulären, ja banalen Aufträge, meist von Klienten aus der näheren Umgebung, welche diese Büros erhielten, waren also nicht nur gewöhnliche Aufgaben, sondern - und darin liegt das Animierende dieser Arbeiten - sie wurden auch ganz bewußt mit Referenzen an ihre Gewöhnlichkeit erfüllt.⁹⁵ So entwarf eben das Büro Diener & Diener zum Beispiel Bürohäuser, die dem sehr ähnlich sahen, was für gewöhnlich abschätzig als

Investorenarchitektur bezeichnet wird. Krischanitz war mit Aufzugseinbauten in Wiener Gemeindebauten aus den zwanziger Jahren oder dem Umbau von heruntergekommenen Reihenhäusern am Stadtrand beschäftigt, während Herzog & de Meuron Aufträge wie Einfamilienhäuser "inmitten einer durchschnittlichen Einfamilienhausgegend, im architektonischen Niemandsland sozusagen", die Ummantelung eines Lagerhauses in einem typisch kommerziellen Gewerbegebiet oder ein Fotografenatelier erhielten.⁹⁶ Dieses Unvermeidliche, Gewöhnliche, das, was eben da war, also die Realität, wurde nicht nur akzeptiert, sondern auch benützt, um daraus künstlerischen Profit zu ziehen. So argumentiert der Schweizer Architekt Marcel Meili, daß gerade die Formen, "in denen ein alltäglicher Gebrauch im Laufe der Zeit seine Bedeutungen abgelagert hat" am interessantesten wären.⁹⁷ Die "scheinbar nicht gestaltete Wirklichkeit gewöhnlicher Dinge" rückte so in das Blickfeld jener Architekten und sie begannen also, das Gewöhnliche, Alltägliche, Banale *gut* zu finden.⁹⁸ Durch diese Hinwendung zum Alltäglichen befanden sie sich plötzlich mitten im *mainstream*.⁹⁹

Schon 1980 versucht Martin Steinmann, die neue - in diesem Falle Schweizerische - Architektur mit den Worten *einfach* und *gewöhnlich* zu bezeichnen.¹⁰⁰ Steinmann versteht unter *gewöhnlich* dabei eine Architektur, die, in Anlehnung an Venturi, auf Zeichen von Gewöhnlichkeit zurückgreift. Den Unterschied zu Venturi sah Steinmann damals allerdings in der Transformation dieser gewöhnlichen Zeichen, also in einer *répétition différente*. Wichtig war dabei die Tatsache, daß vor allem durch die Verwendung *banaler* Materialien wie Holztafeln, Eternitplatten oder Streckmetallgittern eine Stimmung transportiert werden konnte, die nicht auf kodierte Bedeutungen zurückgreifen konnte, beziehungsweise wurden diese alten Bedeutungen durch den Einsatz von banalen, gewöhnlichen, industriellen Materialien perpetuiert. Diese Suche nach der "sinnlichen Erscheinung von Bauweisen außerhalb geschichtlicher Anspielungen" führte bei vielen Schweizer Architekten wie Peter Zumthor, Herzog & de Meuron oder Marianne Burkhalter zu einer neuen, ungewohnten architektonischen Haltung.¹⁰¹ Die Hinwendung zu den Gegebenheiten, die absolute Verbindung von Form und Dingen, die einfach da sind, sieht Steinmann als das entscheidende Merkmal jener (Schweizer) Architekten. Wir glauben, daß diese Analyse nicht nur für die Schweizer Szene gilt, sondern, wie wir oben festgestellt haben, in ähnlicher Art und Weise eine ganze europäische Generation betrifft.

1. 5. Charakteristika

"Hier war Perle, die Hauptstadt des Traumreichs errichtet. Schwermütig düster wuchs sie aus dem kargen Boden in farbloser Einförmigkeit. ... Keine schreienden Neubauten waren hier errichtet worden; er gab viel auf Harmonie und ließ sich seine alten Häuser aus allen Teilen Europas senden. Es waren nur Gebäude, welche hierher paßten."¹⁰²

Perle, die Hauptstadt von *Traumreich* in dem berühmten phantastischen Roman *Die andere Seite* von Alfred Kubin ist eine Ansammlung von Sekundaritäten und erinnert wiederum an die Szenarios der Meisterromane zu Beginn unseres Jahrhunderts. Das Bild der zweitrangigen Häuser, die nach Perle transportiert wurden, hat Ähnlichkeiten mit einer Bemerkung von Pierre - Alain Croset, der über die Basler Architekten meint, das diese dem Kontext der Stadt *Referenzen des schlechten Geschmacks* entnehmen würden.¹⁰³ Wenn wir einige exemplarische Arbeiten, zum Beispiel die Referenzen von Diener & Diener für einen Wohnbau in Basel von 1981 betrachten, wo Wohnhäuser aus den zwanziger Jahren oder Bürohäuser aus den sechziger Jahren zum Vorbild genommen wurden, oder die Referenzen an die Basler Spätmoderne bei Herzog & de Meuron untersuchen, dann können wir dieses Bild nicht ganz von der Hand weisen. Gerade diese *B - Architektur*, diese *Architektur mit kleinem a* liefert also die Bilder, nicht die großen, oft publizierten Vorbilder der neueren oder fernerer Geschichte.¹⁰⁴

Wenn der faktische Ausdruck jener neuen Architektengeneration die referentielle Hinwendung zum Gewöhnlichen, Alltäglichen, Banalen darstellt, dann ist deren geistiges Kriterium die Ablehnung von Ideologien. Alle schon erwähnten Ideologien von Postmodernismus bis Dekonstruktivismus, die sich, wie gezeigt, auf literarische Strömungen gründeten, werden so durch Banalitäten, also durch ihr Gegenteil in Frage gestellt. Das funktioniert jedoch nur, wenn eine Lösung von den ideologischen Zuschreibungen stattfinden kann. Mit einer kategorischen Verwerfung der post - Bauhaus Ideologien, mehr noch, mit der Verkündung einer neuen Ideologielosigkeit in der Architektur, mit den Forderungen nach den kleinen Erzählungen und dem Vorrang der authentischen Erfahrungen wie der "Stimmung im Dachzimmer der älteren Schwester an einem schwülen Sommernachmittag um vier bei geschlossenen Jalousien durchs Schlüsselloch gesehen" treffen sich aber all diese Architekten in einer Zuwendung zur Realität, was nichts anderes als eine Zuwendung zur Modernität bedeutet.¹⁰⁵ Genau das ist es auch, was Loos gesagt hat, der in seinem Aufsatz *Architektur* von 1910 einen Zimmermann beschrieb:

"Er macht das dach. Was für ein dach? Ein schönes oder ein häßliches? Er weiß es nicht. Das dach."¹⁰⁶

Die Büros, über die wir hier sprechen, scheinen also, indem sie die großen theoretischen oder ideologischen Leitlinien ignorieren, mit ihrer Architektur auf ganz banale und gewöhnliche Dinge des täglichen Lebens zu verweisen. Das Werk aller der hier paradigmatisch genannten Architekten zeichnet also als Gemeinsamkeit eine große Sehnsucht nach Konkretheit und Realismus aus.¹⁰⁷ Die unmittelbare

Folge ist auch eine explizierte Stillosigkeit, die wiederum, nach Loos, nichts anderes als Ausdruck von Modernität bedeutet.

Nachdem wir die Gründe analysiert haben, warum sich jene Architekten von Ideologien entfernt haben, um sich in einer subversiven Kritik den gewöhnlichen, unauffälligen Nebenaspekten der Architektur zuzuwenden, sollten wir die gemeinsamen Eigenschaften, die in dieser Architektur mehr oder weniger sichtbar werden, betrachten. Die Architektur, die wir hier diskutieren, entwickelt folgende drei immer wiederkehrende Charakteristika: erstens handelt es sich um eine beinahe ausdruckslose oder zumindest sehr ausdrucksarme Architektur, zweitens nimmt die Frage nach dem Material hier eine wichtige Stelle ein und drittens entwickeln die hier diskutierten Architekten keine oder nur geringe Affinitäten zur klassischen Struktur der Stadt.¹⁰⁸ Wir wollen diese Merkmale im folgenden weiter analysieren.

1. 6. Der Ausdruck des Gewöhnlichen

Welchen Ausdruck hat die Kunsthalle auf dem Wiener Karlsplatz von Adolf Krischanitz? Keinen. Die gelbe, aus vorgefertigten, standardisierten Materialien zusammengesetzte Box mit den seltsam gestelzten, meergrün lackierten, durchdringenden Röhren am verkehrmtosten Ort kann vieles sein: eine Lagerhalle, eine große Bauarbeiterunterkunft, die Winterverkleidung eines großen Barockbrunnens oder das Ausweichquartier einer Bank.¹⁰⁹ Es könnte sich allerdings auch um eine Kunsthalle handeln. Eine Kunsthalle? In Wien? Niemals. Weder folgt sie dem Loos'schen Impetus der vornehm gekalkten Wiener Häuser (Kontext), noch dem Holleinschen Modell des glitzernden Schreins (Widerspruch) noch dem Usus von Le Corbusiers Lesbarkeitsprinzipien (Doktrin). Dennoch ist es mittlerweile Wiens erfolgreichste Ausstellungshalle, das Museumscafé an der Rückseite ist ein beliebter und ständig belebter Treffpunkt für Wiens *Hautevolee* und sogar die Röhre wird hin und wieder benützt. Bei näherer Betrachtung können wir natürlich auch eine Reihe von kontextuellen Beziehungen finden, ein Kontext allerdings, den Friedrich Achleitner durch eine "Transformation der Prämissen" gegangen sieht.¹¹⁰ Der klassische Kontextbegriff, der noch für die Postmoderne Anlass und Legitimation war, wird hier als zu einengend angesehen.¹¹¹ Natürlich gibt es auch hier kontextuelle Ideen, jedoch wird der Kontext in ein neues Beziehungssystem gesetzt, der nun zum Vorschein kommt.

Die Standardisierung der Box zeigt den provisorischen Charakter der Halle, der nicht geleugnet werden soll. Hier ein ornamentales Täuschungsmanöver durchzuführen, wäre gerade im Loos'schen Sinn, den Krischanitz als Wiener natürlich gut kennt, unredlich. Dieses Gebäude spricht: ich bin ein Provisorium. Die gelbe Farbe wiederum symbolisiert das besondere des Inhalts, nämlich Kunst, sogar wechselnde Kunst, nicht unähnlich der Signalfarbe der Post, die Pakete bringt. Die Nähe zur Sezession von Josef Olbrich, deren Präsident Krischanitz lange Zeit war und dem in Wien als mißglückt empfundenen *Museum der Stadt Wien* von Oswald Haertl zeigt im Volumen und anderen Details

plötzlich wieder Entsprechungen zu einer kleinen Wiener Museumslandschaft. Dieses normale Reagieren auf normale Bauaufgaben - ein Provisorium muß nicht hysterisch sein, selbst oder gerade wenn es auf Wiens bestem Bauplatz steht - kennzeichnet die Qualität und auch das kritische Potential.

Das Fehlen von Gesten und Sinnen verleiht dem Ausdruck vieler der hier besprochenen Gebäude eine beinahe autistische Qualität. Martin Steinmann und Gerhard Auer sprechen vom Prinzip eines Schleiers, der die Wirkung jener Fassaden symbolisieren soll.¹¹² Dieser Anblick scheint ein gewollter zu sein; die oft angestrebten einfachen und allgemeinen Lösungen zum Beispiel der Konstruktionen lassen oft keine andere Aussage als eben eine allgemeine zu.¹¹³ Wir können das gut an Krischanitzs Kunsthalle auf dem Wiener Karlsplatz erkennen, wo die Konstruktion nicht von dem ablenken will, was wesentlich ist; damit nimmt sie sogar freiwillig das Verdikt *häßlich* auf sich. Es gibt eben weiters nichts, auf das der Blick gelenkt werden kann oder soll. Adolf Krischanitz drückt diese neue Haltung fast programmatisch aus:

"Ich möchte dieser 'schlechten Wirklichkeit' nicht mehr mit dem romantischen Pathos der Moderne gegenüberstehen. Mein Anspruch geht nicht dahin, die Widerstände der Realität zu brechen, sondern ihre Kraft vielmehr - wie in der Judo - technik - mit einem Minimum an Aufwand umlenken, im Glücksfall so, daß aus 'bremsenden' Faktoren plötzlich 'beschleunigende' werden, oder daß das Ganze ... in eine ganz andere Bedeutung kippt."¹¹⁴

Krischanitz beginnt im Unterschied zu ideologisch beeinflussten Vorläufern "auf die Zufälligkeiten des Ortes zu reagieren" und interpretiert dabei nach Achleitner "eine mit den Konventionen verklebte Sicht der Funktionen an einem alten Modell" gänzlich neu und unbefangen.¹¹⁵ Krischanitz will alles möglichst zurücknehmen: "das besondere Detail, die Aura des Materials, die statischen und konstruktiven Kunststücke." Er gesteht sich dabei selbst einen "Hang zu 'anonymen Strukturen',¹¹⁶ "Halbzeug - Katalogen",¹¹⁷ "Hartwaren von der Stange",¹¹⁸ "Elementen, die ... formal nicht strukturiert, nicht "besetzt" sind"¹¹⁹ zu. Das Ziel dieser Interventionen ist für Krischanitz - und dabei steht er eben stellvertretend für eine ganze Generation von europäischen Architekten - eine gewisse Gelassenheit im Detail zugunsten von neuen räumlichen Qualitäten: "nicht jedes Produkt ist von vorneherein schlecht und muß künstlerisch veredelt werden (das 'anonyme', nicht individualisierte Detail nützt dem Raum viel eher, es ist gelassener)."¹²⁰

Für die Neugestaltung der Wiener Hauptpost zum Beispiel war es deshalb für Krischanitz wichtig, standardisierte Konstruktionssysteme zu benützen, die "fast ganz normal" und - vielleicht kein unwichtiger Nebenaspekt - entsprechend preiswert waren.¹²¹ Nach Otto Kapfinger, seinem theoretischen Exponent und früheren Partner bei *Missing Link*, startet er "den Versuch, vorhandene Standards auf eine ungewohnte Ebene der Komplexität zu heben, und zwar mittels der Pragmatik, die sich als lakonische Gewitztheit entfaltet".¹²² Im konsequenten Ertragenkönnen der banalen Wirklichkeit entsteht so ein neues Angebot, eine ungewohnte und zugleich gewohnte, im besten Falle isotrope räumliche Situation. "Im Aufeinandertreffen ... [von] banalen Welten sollte dann etwas entstehen, das dann absolut nicht

mehr banal ist.¹²³ Folgerichtig fordert Krischanitz - und viele andere - "daß wir endlich akzeptieren, daß diese moderne Welt ihren eigenen Stil oder nicht - Stil bereits hat und keiner Architekten bedarf, um ihn würdigen zu können."¹²⁴

1. 7. Material

Eternit, dieses vielfältig verwendbare und formbare Material aus Fasern und Zement wurde geradezu ein Symbol für Gewöhnlichkeit, Alltäglichkeit, ja Banalität in der Architektur.¹²⁵ Heute hat dieses Material, gerade durch seine Allgegenwart, wie Dietmar Steiner, der Leiter des Architekturzentrum Wien meinte, eine historische Dimension erreicht:

"Ganze Ortschaften, ganze Landstriche sind mit 'Eternit' so durchgehend eingekleidet, daß sie heute so etwas wie historische Normalität dokumentieren. Das Material begründet, vor allem am Land, jene alltägliche Kultur, die beispielsweise dem bäuerlichen Bauen schon immer zugesprochen wurde. ... Es gibt ganze Dörfer ..., deren Häuser im Lauf des letzten Jahrhunderts mit 'Eternit' verkleidet wurden. Dörfer, deren Häuser heute mit der Natur eine Einheit bilden, wo die bemooste Patina von Holz und 'Eternit' harmonisch in der Natur versinkt. Und wo, in jüngster Zeit, auf einmal, knallig schwere blendend orangerote Dächer aus Ziegel oder Betonsteinen auftauchen, das Ortsbild eitel sprengend. Dächer und Materialien also, die niemals 'ortsüblich' waren, und plötzlich zu solchen erklärt werden."¹²⁶

Heute ist Eternit geradezu ein Modematerial geworden, das viele der von uns hier untersuchten Architekten benutzen, um eine gewisse Modernität zu verdeutlichen. Eternit, also die gewöhnliche Faserzementplatte, durchläuft das ganze Spektrum des Modischen. Von einer sekundären Rolle (Bekleidung) über den Großeinsatz hin zum Synonym für Banalität im negativen Sinne, danach die Veredelung durch moderne Architekten, die an der Spitze der Zeit stehen, indem sie sich dem in unserem Falle verrufensten, *bösesten*, gewöhnlichsten, durch und durch banalen Material annehmen.¹²⁷

In der Architektur ist die Frage nach den Materialien immer eine besonders wichtige. Diesen entscheidenden Stellenwert werden sowohl Kritiker als auch Architekten selbst nicht müde zu erwähnen.¹²⁸ Sol LeWitt meinte sogar, daß das Material die größte Schwierigkeit der zeitgenössischen Kunst sei.¹²⁹ Der geistige Ausdruck eines Bauwerkes wird für zeitgenössische Architekten nicht unwesentlich über das Material erreicht, es wird so zu einem wesentlichen Sensorium für die Architektur.¹³⁰ Eine offensichtlich alles dominierende Baustoffindustrie, die immer mehr und ästhetisch immer fragwürdigere Produkte anbietet, macht allerdings eine unvoreingenommene, sinnliche Arbeit mit Material zunehmend unmöglich. Die speziellen Vorlieben gelten deshalb den proletarischen, vergessenen, unwertvollen Materialien wie Eternit, Ort beton, der *möglichst schlecht verarbeitet* werden soll (Riegler & Riewe), PVC - Stegplatten aus dem Baumarkt, Dachpappe, bis hin zu Nylonfolien oder plastikverkleideten Maschendrahtzäunen als Fassadenelemente.

Christoph Bignens entwickelt in seinem Aufsatz *Ästhetik aus dem Warenlager* eine kurze Geschichte dieser armen Materialien; von Antonio Sant'Elia's Forderung nach Kunststoff oder Textilfaser (1914) über

Hannes Mayers berühmten Wunsch nach Kunstgummi oder Woodmetall (1928) bis über die Entdeckung des Sperrholzes im Amerika der 40er Jahre, als Frank Lloyd Wright für die Firma Plywood für Sperrholz warb, reiche ein durchgängiger roter Faden bis hin zu den Experimenten von Herzog & de Meuron mit solchen Materialien Mitte der achtziger Jahre. Bignens sieht im Begriff Dekontextualisierung, also der "Versetzung eines Objektes aus dem profanen in den kulturellen Raum" die theoretischen Hintergründe dieser Phänomene.¹³¹ Martin Tschanz, ein anderer Schweizer Theoretiker stellt fest, daß es nicht entscheidend sei, daß "grün plastifizierter Maschendraht ein alltägliches Billigprodukt" ist.¹³² Entscheidend ist vielmehr die strukturelle Offenheit:

"An den verwendeten Produkten interessiert nicht primär die Metaphorik (z.B. Maschendraht als billiges Produkt aus dem Tiefbau), sondern die formalen Eigenschaften, das gestalterische Potential (grün, mit je nach Blickwinkel unterschiedlicher Transparenz, regelmässige Struktur)."¹³³

Wir sollten in diesen Phänomenen neben einer bestimmten, sekundären Tradition auch eine offensive, aggressive Haltung zu einer um sich greifenden Konzeptlosigkeit in der Architektur sehen. Das Akzeptieren dieses banalen Angebotes und der spielerische Umgang damit schafft einerseits eine verfremdete architektonische Sprache der Wirklichkeit, andererseits bekommen diese Büros dadurch auch Bauaufträge, weil sie durch diese kritische Haltung keine Einzelstücke, also teure Lösungen fordern müssen, um sich selbst als bedeutende, avantgardistische Architekten zu konstituieren. Diese Haltung charakterisiert Kari Jormakka als eine der entscheidendsten Haltungen der modernen Architekten des 20. Jahrhunderts schlechthin.¹³⁴ Um Aufträge zu bekommen, waren Architekten immer bereit, zum Beispiel ihren Stil zu ändern.¹³⁵ Durch das pragmatische Akzeptieren der Angebote einer banalisierten Bauindustrie und der damit einhergehenden, bewußten und gewollten Reduktion von expressiven Möglichkeiten, versuchen die Architekten Architektur von innen zu enthüllen.¹³⁶ Hier zeigt sich vielleicht deutlich der große Unterschied der hier diskutierten Architektur zu postmodernen Projekten. Der oben erwähnte Bruch der Beziehung der Architekten zum Material, zum Handwerklichen kommt sehr gut in einem Statement von Jacques Herzog zur Geltung:

"Als wir bei den ersten Gebäuden, die wir machen konnten, versuchten, gewisse Details einzubringen, die wir eben von Bildern her abgeleitet hatten, irgendwelche Ideen für Türgriffe oder Türen und Fenster usw., als wir also mit diesen bildhaften Zeichnungen von Details zu den Handwerkern gingen, merkten wir, daß diese Sachen tatsächlich nicht mehr der realen Welt entsprechen. Da wurde uns bewußt, daß ein Bruch besteht zwischen diesen bildhaften Situationen, die wir im Kopf haben, und der realen Welt oder der üblichen Produktion von Architektur."¹³⁷

Dabei wird mit jeder Betonung der Gewöhnlichkeit des eingesetzten Materials natürlich auch gleichzeitig eine kontextuelle Beschreibung vorgenommen. Durch die optische oder haptische Bedeutungszuschreibung erfährt auch das gewöhnlichste, banalste Material eine Aufwertung, die in einem *literarischen* Kontext so nicht möglich wäre. Dadurch werden die Materialien - etwa Eternit, unbehandeltes Holz oder Drahtgitter - von den Ängsten und Wonnen existentieller Banalität befreit.

Dadurch wird die "formale Anonymität des technologischen Universums" aufgehoben, die äußerlichen Charakteristika der Objekte oder Materialien, die bisher ihrer Klassifikation für den Markt dienten, werden somit frei für anderes.¹³⁸ In einer Transformation, einer Verwandlung, werden also diese banalen Bauelemente und Baustoffe hier durch Auswahl und Einsatz verändert.

1. 8. Die Stadt

Andrew Tarkowski schickt in seinem Film *Stalker* ein Wissenschafterteam mit einem Führer in eine *Zone*, von der bis zum Ende des Filmes nicht deutlich wird, worum es sich dabei eigentlich handelt. In einer trostlosen Landschaft treffen die Wanderer immer wieder auf Reste von Industriearchitektur. Die Botanik ist die der Pionierpflanzen rund um Schotterteiche und aufgelassene Industriereviere, die wenigen Menschen, die in dieser Gegend leben, hausen am Rande der *Zone*, das Gebiet hat keine Mitte, kein Zentrum, keine Eindeutigkeiten. Es wird nicht klar, um welchen Landstrich es sich dabei handeln könnte, es gibt keine eindeutigen Merkmale dieser Region und es ist doch eine vertraute Gegend: es ist die Peripherie. Für Dietmar Steiner ist die Peripherie "ein offener, ein noch gestaltbarer Raum, wo Widersprüche noch zugelassen sind, ein pittoreskes Bild von sogenannten Notwendigkeiten, ... verklärt zum letzten Fluchtort möglicher Modernität."¹³⁹

Tatsächlich scheint ein neuer Mythos in der Architekturdebatte entstanden zu sein, der sich ausgerechnet diese unbeschriebenen Niemandsländer am Rande der menschlichen Siedlungen zu seinem Topos gemacht hat. Wo in den Ländern der sogenannten dritten Welt die *Favelas* und Müllhalden ein bedrohlich - pittoreskes Bild zeigen, ist in den Industrieländern die Peripherie die potentielle Zone für Siedlung, Industrie, Verkehr und Kommunikation, lauter Dinge, die in den klassischen Städten immer unmöglicher, zumindest immer schwieriger werden. So gut wie alle wesentlichen Eingriffe durch das Baugeschehen in den Städten der sogenannten neuen deutschen Bundesländer fanden in der Peripherie dieser Städte statt. Die vorerst ästhetische Zuwendung zur Peripherie ist ein wichtiger Index für die latente Krise der herkömmlichen Stadt und ihrer Funktionssysteme.¹⁴⁰ Die Peripherie, eigentlich die äußere Umfanglinie des Kreises in der Mathematik, hat in der laufenden Debatte aber kaum jemals umschließenden oder auch nur örtlichen Charakter, sondern ist eigentlich ein modernes Arkadien, ein Ort, der immer vorhanden ist, aber dennoch nicht von jedem gefunden werden kann. Der Begriff selbst schon ist seltsam widersprüchlich und schwer ortbar, weil ihm dafür alle Eigenschaften fehlen. Es gibt hierfür aber eine Reihe neuer Erklärungs - und Deutungsversuche, vor allem im Bereich der Chaosmathematik und Fraktalforschung.¹⁴¹ Längst ist diese Zone der Lebensraum der meisten Europäer, Los Angeles besteht gar zu 90% aus solchen peripheren Zonen.¹⁴² Die Stadtentwicklungspläne der großen Städte sind längst auf die Peripherie ausgerichtet, sozialer und privater Wohnungsbau findet im größten Ausmaße in diesen Gegenden statt, wie man am Beispiel der Gemeinde Wien gut verfolgen kann. Die ästhetische Aneignung dieser unbestimmten Gegenden findet durch Architekten oder

Künstler statt, die sich von fest codierten Zeichen der Stadt abwenden und in den unbestimmten Zonen der Stadtränder neue poetische Sichtweisen entwickeln. Neben den hier untersuchten Architekten sind auch die Topoi vieler wichtiger zeitgenössischer Fotografen, Filmemacher, Maler und Literaten voll von Versuchen der ästhetischen Überformung einer als unästhetisch empfundenen Wirklichkeit. Dafür gibt es auch ganz pragmatische Begründungen; die wenigsten Künstler leben in historischen Innenstädten mit dem Blick auf tausendjährige, bedeutsame Artefakte der europäischen Hochkultur, im Blickfeld der meisten Menschen befinden sich hingegen die Zeichen einer neuen Wirklichkeit: die heterogene Vielfalt dieser Wirklichkeit, die sich in Artefakten wie Buswartehäuschen, Peitschenlampen, Kinderspielplätzen, Einkaufszentren oder Parkplätzen artikuliert, bietet auf den zweiten Blick eine Fülle von Spekulationsmöglichkeiten, die fast zwangsläufig das Interesse der hier untersuchten Architekten auf sie lenkt.

Der Begriff der Peripherie bestimmt also zunehmend die städtebauliche Diskussion der Architekten und erklärt in Folge dessen die städtebaulichen Standards der Internationale Bauausstellung Berlin Mitte der achtziger Jahre für obsolet.¹⁴³ Die Differenzen zeigen sich an der Kritik; so wurde Josef Paul Kleihus als Verantwortlichem jener Demonstration architektonischer Rechtssprechung vorgeworfen, nur noch artifizielle Verkleidungen einer Stadt anzubieten, die es so gar nicht gibt, Hardt - Waltherr Hämers alternativem Kreuzberg - Modell wurde nachgesagt, nur noch soziale Biotope ohne Anspruch auf Gestaltung zu konservieren.¹⁴⁴ Die neuen Modelle der Stadt, etwa bei Rem Koolhaas, folgen anderen Paradigmen. Florian Rötzer weist darauf hin, daß dieser Umstand vor allem strukturelle Gründe hat; durch Telekommunikation und gestiegene Mobilität ändern sich räumliche Strukturen prinzipiell, weil Peripherie und Zentrum, wie Rötzer und andere betonen, nicht mehr länger räumliche Faktoren bleiben können.¹⁴⁵ Durch diese Aufhebung der traditionellen urbanen Gattungen strukturiert sich das Feld um. Die neue Beziehung zur Stadt wird nun durch ihre Umkehrung vollzogen und findet nun - in scheinbar paradoxer Art und Weise - unter anderem durch eine Hinwendung zur Peripherie statt.

Architekten wie Herzog & de Meuron, Adolf Krischanitz oder Riegler & Riewe finden nun im Wildwuchs der Peripherien "eine neue Poesie und offene Strukturen", die neue Anhaltspunkte für architektonische Entscheidungsfindungen liefern.¹⁴⁶ Peter Zumthor faßt diese neue Sicht der Erweiterung des Stadtbegriffs in einer Kritik an Luigi Snozzis Axiom *Baust Du ein Haus, so denke an die Stadt* zusammen und meint: "Baust du ein Haus in der Vorstadt, so denke an die Vorstadt. ... Heute suchen wir nach neuen Strategien für pragmatisches lokales Bauen in bereits bebautem Gebiet, beispielsweise in der Peripherie."¹⁴⁷ Schließlich meint Zumthor:

"Ich erlebe eine 'Mehr - Wirklichkeit'. Sie ist formal nicht mehr so genau faßbar. Sie hat nicht mehr eine so ganz klare Form. Italo Calvino beobachtet in der Literatur dasselbe, nämlich Verlust als Form."¹⁴⁸

Diese Haltung findet ihre zeitgenössische Gegenbewegung in der französischen Entwicklung mit ihren *Superblocks* von der neuen französischen Staatsbibliothek bis nach La Villette, die bis heute alles

auszuschließen versucht, was nicht in die großen ideologischen Konzepte der 70er Jahre zu passen scheint, also von Aldo Rossi bis Bernard Tschumi. Vorstädtische Siedlungen sind dort, im Gegensatz zu den von uns untersuchten österreichischen, Schweizer oder italienischen Architekten, total aus dem architektonischen Interesse ausgeklammert. Martin Steinmann kritisiert diese elitäre Haltung der Franzosen: "Es wird behauptet, die *ville verte* zerstöre die Stadt. Niemand kann jedoch im Ernst behaupten, diese Siedlungen hätten keine Räume."¹⁴⁹ An manchen Stellen überschneiden sich jedoch auch Begriffe wie Peripherie und Stadt oder fügen sich, wie in Berlin, in überraschender Weise wieder neu zusammen. Das Zentrum Berlins, ein Haupttummelplatz für Architektur im ausgehenden 20. Jahrhundert weist weite Stellen auf, die städtisch und peripher zugleich sind. Diese peripheren Stellen wirken allerdings wie schwarze Löcher, in denen einerseits die aus der Gesellschaft Ausgestoßenen verschwinden, die andererseits genau das Zentrum des Begehrens und ein Magnet für den Reichtum der postindustriellen Gesellschaft darstellen. Dies zeigt unter anderem die Geschwindigkeit der Veränderung der riesigen Brachfläche des Potsdamer Platzes mit all ihren sozialen und städtischen Folgen.

1. 9. Zusammenfassung

Es soll hier natürlich nicht den Eindruck entstehen, daß die Beziehung zum Gewöhnlichen das einzige ist, was die hier angesprochenen Architekten interessiert und verbindet. So meint etwa Jacques Herzog, daß die Fragen von "Geometrie, von Mathematik und von Proportionen ganz wichtig sind, auch in unserer Arbeit. Aber grundsätzlich kamen diese Modelle für uns nicht in Frage."¹⁵⁰ Nicht unerwähnt bleiben sollte bei der Auflistung von Charakteristika auch eine auffallende Nähe dieser Architekten zur bildenden Kunst. Unter anderem sind diese Beziehungen auch dafür mitverantwortlich, daß ihre Arbeiten nicht im herkömmlichen Sinn als banal zu bewerten sind.¹⁵¹ Herzog & de Meuron richteten selbst Kunstaussstellungen aus, Adolf Krischanitz war Präsident der Wiener Secession,¹⁵² Roger Diener leitet seine Vorträge mit Vorliebe mit Bildern von Hannes Meyers *COOP - Zimmer* ein, Riegler & Riewe nennen Bertrand Laviers Lichtobjekt als wichtige Referenz für ihre architektonische Gesinnung.¹⁵³

Nicht umsonst spielt zum Beispiel die Farbigkeit bei so vielen Projekten der neuen Architektur eine große Rolle. So gibt es etwa vielfältige Beziehungen und Zusammenarbeit von Architekten wie Herzog & de Meuron oder Adolf Krischanitz mit Künstlern wie etwa Oskar Putz oder Helmuth Federle.¹⁵⁴ Wilfried Wang verweist auf eine neue Lust auf Wirklichkeit im weitesten Sinne als verbindendes Interesse zwischen Architekten und Künstlern wie zum Beispiel Gerhard Richter, John Armleder oder Alex Silber und zieht dazu eine Parallele zwischen den Arbeiten des Malers Gerhard Richter und den Intentionen von Herzog & de Meuron.¹⁵⁵ Diese Wirklichkeit bewegt sich in einem Spannungsfeld zwischen absoluter Gegenständlichkeit und absoluter Abstraktion - beides nur ein Mittel, um dem Wesen der Dinge nahezukommen. Die Oberflächen der sichtbaren Welten sind nur ein Medium, um die

transzendenten Angelegenheiten - ob Objekthaft, ob als Bauwerk, ob als Gemälde - zu ergründen. Diese Haltung spielt eine große Rolle und wird immer wieder erwähnt. Die Gleichzeitigkeit von Figurativem und Abstraktem - bei Herzog & de Meuron also die Verwendung "konventueller, ja banaler Elemente ebenso wie sorgfältig bedachter Konstruktionsdetails oder Raumgliederungen" ergänzen einander. Die dabei entstehende "sehr zurückhaltende, unauffällige Verknüpfung von Botschaften, die an das Feingefühl der Benutzer" appellieren, erzeugt jene Subtilität und gleichzeitige Subversivität, die die Arbeiten des Malers und der Architekten verbindet.¹⁵⁶ Bei Helmuth Federle wiederum, der ja sowohl mit Herzog & de Meuron als auch mit Adolf Krischanitz gearbeitet hat, ist es die "Verwandtschaft in der Komposition der Volumen respektive des Bildaufbaus", welche die fruchtbringende Verbindung herstellt.¹⁵⁷

Die Arbeiten dieser neuen europäischen Architekten weisen also ein sonderbares Naheverhältnis zum Gewöhnlichen, Sekundären, Alltäglichen, Banalen auf, das wir als Gemeinsames hier benennen wollen. Zeichnen die oben beschriebenen Projekte neue Direktionen für die europäische Architektur oder handelt es sich bloß um Beispiele einer vorübergehenden Mode? K. Michael Hays entdeckt in all diesen Arbeiten "durch die Aufnahme von zweckhaften "banalen" oder alltäglichen architektonischen Elementen" einen Angriff auf die Moderne schlechthin,¹⁵⁸ oder doch zumindest - mit Habermas - eine Absage an die moralischen Grundsätze der modernen Architektur.¹⁵⁹ Wir sehen, daß diese Architekten eine gewisse Nähe zum Banalen, zum Gewöhnlichen, zum Allgemeinen, zum Üblichen haben, was natürlich nicht bedeutet, daß diese Projekte selbst banal sind. Ganz im Gegenteil. Um die Beziehungen zwischen dieser Art Architektur und der unbemerkenswerten, wir wollen sagen unarchitektonischen Realität des täglichen Lebens besser zu verstehen, müssen wir im folgenden mehr Licht ins Dunkel bringen. Dazu müssen wir eine Theorie des Banalen skizzieren.

PAR - ERGON

Par - ergon: (*gr.- lat*) *das; -s, ...ga (meist Plural):*

(veraltet) Beiwerk, Anhang; gesammelte kleine Schriften

1. Paradigma oder das Gewöhnliche als Modell

Exkurs: Die Vornehmheit des Gewöhnlichen

Kurz vor der Jahrhundertwende sah Adolf Loos während seiner Lehr- und Wanderjahre in Amerika in einer Geschäftsauslage einen Reisekoffer, der ihn maßgeblich zu seiner Architektur angeregt haben soll.¹⁶⁰ Wir wissen weiter nichts von diesem Reisekoffer. Wahrscheinlich war er aus glattem Leder gefertigt, hatte Kantenverstärkungen aus Messing, war mit festen Ledergurten zugebunden und wurde mit Messingschnallen verschlossen. Dieser banale Alltagsgegenstand, nicht einmal verziert oder mit Ornamenten geschmückt, wurde, wie Otto Stoessl meinte, für Loos zum Schlüsselerlebnis für die Entwicklung seiner Theorien und Architektur.¹⁶¹ Diese langanhaltende und folgenschwere Begeisterung für etwas so Banales wie einen Koffer prallte mit einem üppig - plüschigen Europa zusammen, dem der junge Loos bei seiner Amerikareise entkommen war. Egon Friedell, der Wiener Kulturgeschichtler und Mitglied des Kreises um Peter Altenberg, Adolf Loos oder Arnold Schönberg im Wiener *Cafe Central* illustrierte diese Ausgangssituation in einem Essay gegen die Wiener Wohnkultur der Makart - Zeit in seiner *Kulturgeschichte der Neuzeit*:

"Das sind keine Wohnräume, sondern Leihhäuser und Antiquitätenläden. Zugleich zeigt sich eine intensive Vorliebe für alles Satinierte: Seide, Atlas und Glanzleder, Goldrahmen, Goldstuck und Goldschnitt, Schildpatt, Elfenbein und Perlmutter, und für laute beziehungslose Dekorationsstücke: vierteilige Rokospiegel, vielfarbige venezianische Gläser, dickleibiges altdeutsches Schmuckgeschirr; auf dem Fußboden erschreckt ein Raubtierfell mit Rachen, im Vorzimmer ein lebensgroßer hölzerner Mohr. Ferner geht alles durcheinander: im Boudoir befindet sich eine Garnitur Boulle - Möbel, im Salon eine Empireinrichtung, daneben ein Speisesaal im Cinquecento - Stil, in dessen Nachbarschaft ein gotisches Schlafzimmer. Dabei macht sich eine Bevorzugung aller Ornamentik und Polychromie geltend: je gewundener, verschnörkelter, arabesker die Formen, je gescheckter, greller, indianerhafter die Farben sind, desto beliebter sind sie. ... Jeder verwendete Stoff will mehr vorstellen, als er ist."¹⁶²

Das Allgegenwärtige dieser Welt, die Loos aus Brunn und Dresden bekannt und vertraut war, wurde durch die *Wucht des Praktischen*, die ihm in Amerika entgegentrat, in eine Krisis versetzt. Der Zurückgekehrte war vom Saulus zum Paulus mutiert. Der begeisterte Anhänger des Kunstgewerbes wurde mit seiner legendären Artikelserie in der *Neuen Freien Presse* über die Wiener Weltausstellung zu

dessen größtem Feind, schließlich auch zum Überwinder. Am Ende dieser Entwicklung wollte Loos sich auf seinem eigenen Grabstein als der Mensch, "der die Welt vom überflüssigen Ornament befreit hatte" bezeichnet wissen.¹⁶³

Wie äußerte sich dieser Befreiungsschlag? Die Ablehnung gegen *Künstlerarchitekten* und Kunstgewerbe des *fin de siècle* richtete sich vor allem gegen den Versuch, einen Zeitstil zu formulieren, eine Vorstellung, die völlig gegen Loos Auffassung gerichtet war. Die Dinge sollten ihren Stellenwert haben, aber eine Vermischung der Begriffe sei überflüssig und schädlich:

"Das Pantheon ... das ist schön! Aber eine Hose!?"¹⁶⁴

Loos hingegen forderte *vollkommene* Gegenstände und *gelöste* Formen, die einer anonymen handwerklichen oder industriellen Fertigung entstammen.¹⁶⁵ Er dachte, daß diese *gelösten Formen* sich durch ihre Allgemeingültigkeit und durch das Unspektakuläre ihrer Genesis einer Selektion unterwerfen, die alles Schlechte oder Überflüssige im Lauf der Zeit abschleifen würden.¹⁶⁶ 1903 gab Adolf Loos gemeinsam mit seinem Freund Peter Altenberg die Zeitschrift *Monatsschrift für Kunst und alles andere* heraus, wobei zwei Ausgaben der insgesamt sechs Hefte dieser Schrift die berühmten Beilagen von Loos *Das Andere. Ein Blatt zur Einführung abendländischer Kultur in Österreich: geschrieben von Adolf Loos* beigelegt waren. Dabei überließ Loos, wie Otto Stoessl glaubte, "seinem Freund Altenberg als einem Genius der oberen Welt 'die Kunst' und teilte sich 'alles andere' [Hervorh. d. m.] zu, das unermessliche Gebiet des Praktischen, das er überschaute und beherrschte, trotz seinem Verzicht ein Künstler und deswegen in beiden Reichen daheim, dort wünschlos beglückt, hier leidenschaftlich zugreifend."¹⁶⁷ Loos forderte in diesen und anderen Schriften eine strikte Trennung der Sphären ein; einerseits die Bereiche der Kunst und andererseits, streng davon getrennt, so profane Angelegenheiten wie die Gestaltung eines alltäglichen Gebrauchsgegenstandes, worunter er auch die Architektur - sieht man von seinen zwei berühmten Ausnahmen, nämlich dem Grabmal und dem Denkmal ab - verstand.

Durch diese Übertragung der Architektur in das Reich des Gewöhnlichen eröffneten sich für Loos unglaubliche Nebenfelder, die bisher der Architektur nicht zur Verfügung standen: Toiletten, Handwerk, Kleidung, Mode, Sexualität und vieles andere mehr. Diese ungewöhnlichen Themen erforderten auch ungewöhnliche Betätigungsfelder: nicht Wettbewerbe, die Loos total ablehnte, sondern journalistische Arbeit und öffentliche Vorträge, ja selbst *Wohnungswanderungen* waren die Arbeitsmittel des Architektur - und Lebensreformers Loos.¹⁶⁸ Der launige, wortgewaltige Vortragskünstler Loos, als der er bekannt, geliebt und gefürchtet war, machte in seinen Vorträgen deshalb auch selten die Architektur zum Thema. Öfter ging es um die Dinge des alltäglichen Lebens, um banale Angelegenheiten, welche die Ansätze für kultureller reformerische Überlegungen waren.¹⁶⁹ Ein damaliger Zuhörer meinte: "Es ist immer ein reizvolles gesellschaftliches Ereignis, wenn Adolf Loos sich mit dem

Publikum über zeitgemäße Fragen des Alltagslebens unterhält."¹⁷⁰ In dieser Auseinandersetzung stellte sich Loos eindeutig auf die Seite des Publikums, das er aus den Fängen der Kunst befreien wollte.¹⁷¹

Die Beziehung von Loos zu den Dingen des alltäglichen Lebens findet sich in vielen Arbeiten über Loos wieder. So meint etwa Erich Kaesmayer über Loos` Schriften: "Sie beziehen sich nicht nur auf Architektur und Raumgestaltung, sondern umfassen das tägliche Leben schlechthin."¹⁷² Eva B. Ottlinger schreibt im Hinblick auf die Verwendung von Möbeln bei Loos, "daß sie überall hineinpassen und zugleich für ihre Besitzer beim täglichen Umgang, wie er mit Gebrauchsgegenständen selbstverständlich ist, interessant bleiben."¹⁷³ Allan Janik und Stephen Toulmin führten an, "das Design von Gebrauchsgegenständen sollte nach Loos so funktional - vernünftig sein, daß zwei Handwerker, mit der gleichen Aufgabe betraut, sie auf formal identische Weise lösen müßten."¹⁷⁴ Da all diese neuen Betätigungsfelder von Loos höchstens Parerga, Randbemerkungen zu dem, was bisher den Diskurs der Architektur bestimmte waren, mußte er fast zwangsläufig all jene Konflikte auf sich laden, für die er später berühmt wurde. Schließlich graste er in fremden Gärten und desavouierte dadurch die Arbeitsmethoden der ganzen Architektenschaft. Ist diese auffällige Hinwendung von Adolf Loos zu gewöhnlichen Dingen wie Kleidung, Gemüseanbau oder Toiletten etwas, das sich auch in seiner Architektur finden läßt? Können wir auch hier ein Herleiten von architektonischen Leitbildern aus dem Anonymen, Alltäglichen, Sekundären, Banalen finden?

Die Rückfassade als Impuls der modernen Architektur

"The Loosian house is the problem of these exterior - interior relations: neither exterior so powerful as to spatialize every place - nor interior place that utopistically eludes space (thereby negating itself). Entortung and Freigabe von Orten (liberation of place) meet and clash in the Loosian house - and it is only through this dialogue - struggle that they exist."¹⁷⁵

Diese Analyse von Massimo Cacciari standardisiert die Fragestellungen: die meisten Interpreten weisen auf architektonische Bedeutungen, wie zum Beispiel die artifiziellen Innenräume der Hauptgeschosse der Villen, der raffinierte Raumplan, die Anwendung von kostbaren Materialien hin. Wir wollen jedoch Beatriz Colomina folgen, die nach verborgenen Aspekten im Entwurf von (Innen) Räumen bei Adolf Loos fragt.¹⁷⁶ Für diese verborgenen Aspekte, die wir in der Hinwendung zum Gewöhnlichen, Alltäglichen, Banalen suchen wollen, können wir zwei Wurzeln finden; die schon angesprochene *Entortung* der Moderne, also der absoluten Trennung von Kunst und Gebrauchsobjekten und der damit einhergehenden tödlichen Unversöhnlichkeit von Ornament und Kunst einerseits und dem angemessenen Gebrauch der Zivilisation als kultiviertem Ausdruck dieser Zivilisation auf der anderen Seite.

Was sind zum Beispiel die morphologischen Vorläufer der ornamentlosen Fassaden von Adolf Loos? Friedrich Kurrent isoliert als die zwei wesentlichen genetischen Stränge Loos`scher Architektur die

mediterrane und die amerikanische - besser englische Kultur. Beide Kulturimpulse bezogen sich nicht auf die großen hochkulturellen Leistungen dieser Länder, sondern auf deren alltägliche, zivilisatorische Tugenden. In diesem Sinne betont Kurrent, daß Loos, den mindestens die Hälfte seiner Reisen in mediterrane Länder führten, sicherlich neben den klassischen Beispielen namhafter Architektur auch die namenlose, anonyme Architektur der Mittelmeerländer aufgefallen sei.¹⁷⁷ Es scheint also sehr glaubhaft, daß Loos, wie Kurrent schreibt, von den anonymen Bauten des Mittelmeerraums inspiriert war. Kurrent präzisiert seine Herleitung noch, indem er die typischen Loosfassaden mit ihren *glatt eingeschnittenen Öffnungen* mit den Artefakten der anonymen Hauskultur der Mittelmeerländer assoziiert. Die kubisch - gestaffelte, terrassierte Bauweise, die, so Kurrent, zumeist durch die Topographie bestimmt wird, ist auch "in unübersehbaren Anklängen bei Häusern von Loos wiederzufinden."¹⁷⁸ Loos hat also, vielleicht wirklich durch die Einflüsse der mittelmeerischen anonymen Baukultur "eine äußere Erscheinungsform von größter Ruhe und Ausgewogenheit und besonderer Eindringlichkeit hervorgebracht; dies ohne Rückgriffe auf vordergründig klassizistische Stilmittel."¹⁷⁹ Die daraus entstehenden "Haus - Physiognomien von großartiger emblematischer Einprägsamkeit" entwickelten sich eben auch, so Kurrents Vorschlag, aus der Kenntnis von und der Erinnerung an jene Mittelmeerarchitekturen.¹⁸⁰

Neben dem traditionellen englischen Wohnhaus, dessen Einfluß gemeinsam mit der angelsächsisch - amerikanischen Kultur für Loos ein oftbeschriebene Tatsache ist, dem mediterranen Bauernhaus oder auch dem orientalischen Haus, das sich ja - ähnlich wie die *Villa Müller* in Prag oder die *Villa Moller* in Wien - traditionell nach innen orientiert und seinen Reichtum nach außen verbirgt, wollen wir eine weitere Möglichkeit vorschlagen. Die ornamentlosen Fassaden von Looshäusern sind die nach vorne gedrehten Rückseiten der Gründerzeithäuser in Wien, die Hinterhöfe, also das, was bislang banal, also unsichtbar blieb. Tatsächlich hat die Fassade des Looshauses mehr mit den umliegenden Hinterhäusern gemeinsam als mit den umgebenden Platzfassaden. Sind die Fassaden der Nachbargebäude - einschliesslich des nach einem Entwurf von Johann Bernhard Fischer von Erlach im 19. Jahrhundert errichteten Michaelertores historistisch orientiert, so orientierte sich Loos wiederum an der für ihn letzten künstlerisch wertvollen Zeit in Wien, dem Biedermeier. Diese Biedermeierfassaden mit ihren schlichten, vornehmen Putzgliederungen, durch traditionelles Handwerk erzeugten Türen, Fenstern, Beschläge uä. überstanden da und dort die Erneuerungswelle des 19. Jahrhunderts. In den Hinterhöfen der Gründerzeitgebäude sah Loos ebenfalls Relikte jener Haltung, die vor Gestaltung und Historisierung verschont geblieben waren: indem er gerade diese Imagos für die Fassade des Michaelerplatzes verwendete, provozierte er den bekannten Streit um sein Haus. Otto Kapfinger weist darüber hinaus auf die völlig unterschiedliche Qualität von Straßenfront und Hinterhof des Haus am Michaelerplatz hin, wo sich die auf der Vorderseite angedeutete Situation nochmals verstärkt:

"Diese Hofseite, im Charakter ganz anders wie die Fassade zum Platz, greift stilistisch um fünfzehn oder mehr Jahre vor. Sie ist aber völlig pragmatisch im Ausdruck, ohne jeden ideologischen Oberton."¹⁸¹

Das *Haus Khuner* von Loos, das im Jahre 1929 für einen Wiener Industriellen in den österreichischen Alpen gebaut wurde, ist ein vielleicht weniger bekanntes Beispiel für dieses Prinzip; sein relativer Mangel an Bekanntheit beweist den Erfolg dieser Bemühungen. In diesem Gebäude benützte Loos vernakuläre Traditionen, um sie mit zeitgemäßen Vorstellungen zu kombinieren und zu vermischen, und zwar so gründlich und so lange, bis beide beinahe ausradiert waren. In seinem Aufsatz *Regel für den, der in den Bergen baut* formulierte er schon 1913 theoretische Argumente dafür, daß gerade in dieser Hinwendung zur vernakulären, traditionellen, anonymen, gewöhnlichen Architektur der Stoff läge, der zukunftsweisend wäre.¹⁸²

Diese *Rebellensituation* ist nicht ganz unbekannt. Fritz Neumayer weist darauf hin, daß die Ablehnung des neuen Baumaterials Eisen als nichtmassives Material durch Gottfried Semper und andere Größen der Zeit zur Folge hatte, daß die jungen Architekten der Jahrhundertwende begannen, einen *Umbau der Gefühle* vorzunehmen, um die Linearität der Eisenkonstruktionen im Gegensatz zum bisherigen Massivbau zum Objekt der architektonischen Begierde zu erklären. Dazu gingen diese jungen Architekten, so Neumayer, zu den Rückseiten der Bahnhöfe, also dorthin, "wo man von der 'Architektur' nichts sah. Und stolz bekannte man, die modernen Ingenieurkonstruktionen der Kunstgeschichte zum Trotz schön zu finden."¹⁸³ Dabei erhielten sie Schützenhilfe durch die zeitgenössische Theorie. So meinte etwa Thorstein Veblen 1899, daß "die toten Wände der Seit- und Rückfassaden, die von den Händen des Künstlers unberührt sind, der schönste Aspekt des Gebäudes sind."¹⁸⁴

Später wurde diese Haltung für die ganze Moderne verpflichtend: Le Corbusier zum Beispiel meinte, daß die Hinterfassaden von Neorenaissancehäuser die besten Modelle für Studenten seien. Friedrich Teja Bach insistiert als Schlußfolgerung der Analyse von Rückenreliefs aus den Jahren 1909 bis 1933 von Matisse darauf, daß die Rückfassaden das potentiell neue beinhalten:

"Matisses Figuren sind nicht umsonst Rückenfiguren, die die erzählende Ausdruckhaftigkeit de face, die das Gesicht, verweigern. Das Neue, das Tektonische, entdeckt man auf der Rückseite - bei Figuren, wie auch bei Gebäuden, denen jene ja nach Matisse entsprechen."¹⁸⁵

Das ist auch im Bereich der Plastik keine wirklich neue Tatsache.¹⁸⁶ Die Sichtbarwerdung der Hinterfassaden und die Frage der Ehrlichkeit in Tektonik und Bekleidung etablierte sich so als prinzipielle Möglichkeit der Konstituierung von Architektur und bekam solcherart sogar moralische Aufgaben zugewiesen.¹⁸⁷ Fritz Neumayer deutet diesen Prozeß des Sichtbarmachens des Unsichtbaren am Beispiel von Mies van der Rohe's berühmten T - Profil, welches das Seagram Building als strukturelles Ornament schmückte. Das *Gesetz der Schaubarkeit*, wo das "aufgeklebte, in ein Bronzebad getauchte T - Profil ... den in der Tiefe verborgenen Stahlträger der wahren, d.h. tragenden Konstruktion" repräsentiere, das, "eingebettet in einen brandsichere Betonhülle, notgedrungen stumm bleiben muß. Darum gibt der Architekt ihm einen würdigen Stellvertreter, der an der Oberfläche sichtbar auf ihn verweist."¹⁸⁸ Die wichtigen Merkmale für die Interpretation finden wir also gleichsam an

die Oberfläche geschwemmt, während die Kräfte, die dafür eigentlich verantwortlich sind, stumm unter der Oberfläche ruhen. Dieses Bild macht die Wirkungsweise noch deutlicher. Schliesslich taucht dieses Argument wiederum bei Robert Venturi auf, der damit seine Theorie vom dekorierten Schuppen untermauerte.¹⁸⁹ Venturi meint allerdings, daß das Umstülpen der Rückfassade zur Vorderfront in der modernen Architektur deshalb geschah, um durch das Umarrangieren eines simplen Gebäudes "ein neues Formenvokabular" zu erhalten.¹⁹⁰ Was bei Loos noch eine moralische Notwendigkeit ist, wird in den sechziger Jahren zum reinen Formalismus mit all seinen problematischen Folgen.

Die Vornehmheit des Gewöhnlichen

Das Gemeinsame der Wiener Kultur um 1900 ist eine vielbeschriebene und vielkommentierte Angelegenheit. Allan Janik und Steven Toulmin wiesen in ihrer grundlegenden Untersuchung *Wittgensteins Wien* darauf hin, daß sich im Wien des *fin de siècle* fast alle wichtigen Denker, wie Karl Kraus, Arnold Schönberg, Ludwig Wittgenstein, Sigmund Freud oder Ernst Mach, banalen Dingen Aufmerksamkeit geschenkt haben.¹⁹¹ Egon Friedell etwa war der Meinung, daß die Kunst keine Sache der *seltsamen und ungewöhnlichen Erlebnisse* wäre, sondern das kleine Leben des Alltags befruchte den Dichter weit mehr als die großen Abenteuer.¹⁹² Auch in Freuds *Traumdeutung* wurde dieses Prinzip deutlich:

"Wir haben in den kleinsten, unscheinbarsten und unsichersten Inhaltsbestandteilen des Traumes die Aufforderung zur Deutung nicht minder vernehmlich gefunden, als in dessen deutlichen und sicher erhaltenen. ... Jede Analyse könnte mit Beispielen belegen, wie gerade die geringfügigsten Züge des Traumes zur Deutung unentbehrlich sind und wie die Erledigung der Aufgabe verzögert wird, wenn sich die Aufmerksamkeit auf solche Aspekte erst später zuwendet. ... Kurz, was nach der Meinung der Autoren eine willkürliche, in einer Verlegenheit eilig zusammengebraute Improvisation sein soll, das haben wir behandelt wie einen heiligen Text."¹⁹³

Anton Schweighofer streicht im Hinblick auf die öffentlichen Bauten von Loos hervor, daß diese Normalität, diese Bezüge auf banale Sachverhalte einerseits Anlaß für die kritische Haltung gegen Loos war, andererseits aber offensichtlich ein typisches Element der Wiener Kultur sei.¹⁹⁴ Tatsächlich ist es ein typischer Charakterzug für die österreichische, speziell natürlich für die Wiener Architektur, daß sie in ihren besten Beispielen immer sehr zurückhaltend, vornehm und unauffällig war. Von Johann Bernhard Fischer von Erlach über Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg, Josef Kornhäusl und Otto Wagner bis zu Adolf Krischanitz scheint es hier eine Wiener Tradition zu geben.¹⁹⁵

Eine dieser Haltungen, die wir hier besonders betonen wollen, ist eine Tendenz gegen die Originalität, die der geniale Essayist Egon Friedell in seiner *Kulturgeschichte der Neuzeit* als so entscheidend ansah, daß er meinte, ein Prüfstein von Werten wäre die Tatsache, daß "sie von vielen gleichzeitig gedacht werden."¹⁹⁶ Tatsächlich wurde diese abstrakte Idee von vielen gleichzeitig gedacht: Camillo Sitte war der Meinung, daß, "wenn alle schon das Gleiche fühlen und erkennen" brauche es jemanden, der es "endlich

einmal auch deutlich ausspricht."¹⁹⁷ Am deutlichsten ausgesprochen finden wir diese in der Luft liegenden Emanationen des Wiener Zeitgeistes um 1900 bei Adolf Loos und Karl Kraus. Kraus formulierte diese Bemühungen in seinem berühmten Satz, der Programm und Kampfansage gleichzeitig war:

"Adolf Loos und ich, er wörtlich und ich sprachlich, haben nichts weiter getan als gezeigt, daß zwischen einer Urne und einem Nachttopf ein Unterschied ist und daß in diesem Unterschied erst die Kultur Spielraum hat. Die anderen aber, die Positiven, teilen sich in solche, die die Urne als Nachttopf, und die den Nachttopf als Urne gebrauchen!"¹⁹⁸

Der Kritiker Ludwig Hevesi schrieb 1907 in einem Artikel über Loos, dieser "betonte die reine Nützlichkeit, die Schönheit des Nurpraktischen, die *Vornehmheit des Gewöhnlichen*." [Hervorhebung d. m.].¹⁹⁹ Adolf Loos war vielleicht der Denker des Wiener fin de siècle, der solche Ansichten am radikalsten vertreten hat. Paul Engelmann, der Schüler und Freund von Loos, der gemeinsam mit Ludwig Wittgenstein das Wittgensteinhaus in Wien entwarf, faßte in einem Artikel, der 1946 in Tel Aviv erschienen ist, die Beziehung von Loos zum Alltäglichen und Besonderen zusammen:

"Um nämlich Besonderes so gut zu treffen wie Alltägliches, dazu muß man Kultur haben, entweder die primitive Gemeinschaftskultur der Bauern oder die differenzierte des hochkultivierten Menschen. ... Loos aber ist davon überzeugt, daß wir (wenigstens potentiell) auch heute Kultur besitzen: überall dort, wo der "Architekt" nicht hineingepfuscht hat; und man muß nur, wie er schreibt, "die Architekten vergiften", damit sie auch dort wieder zum Vorschein komme."²⁰⁰

Etwas *so gut zu treffen wie das Alltägliche* bedeutete demnach für Loos, daß das Alltägliche die Vorraussetzung dafür ist, etwas Besonderes zu schaffen; die Grundlage, auf der das geschehen kann, ist die Kultur, und Kultur bedeute letztendlich die Fähigkeit zur Differenzierung. Eva B. Ottlinger weist in ihrem Beitrag zur großen Loosausstellung in Wien darauf hin, daß Loos "mit dem Mittel der Übertreibung die kulturelle Bedeutung der Gestaltung banaler Gebrauchsgegenstände" einer Neuinterpretation zuführte.²⁰¹ Genauso wie Loos für einen Alltagsgegenstand wie eben einer Hose keine heren ästhetischen Ziele zuließ, sondern *nur* praktische, materialmäßige, so gilt das auch für kleine Wohnhäuser - auch diese müssen praktischen, alltagstauglichen Merkmalen entsprechen und demzufolge gewöhnlich, banal sein. Erst diese Durchsetzung mit Alltäglichem, Gebrauchsfähigem befreit die Häuser von der - hier im negativen Sinne gebrauchten - Banalität der Kunstarchitekten. Das erst macht die Häuser lebendig und nicht langweilig:

"Ich bin ein gegner jener richtung, die etwas vorzügliches darin erblickt, daß ein gebäude bis zur kohlschaufel aus der hand eines architekten hervorgehe. Ich bin der meinung, daß dadurch das gebäude ein sehr langweiliges aussehen erhält."²⁰²

Loos machte also einen Unterschied zwischen langweilig und banal. Ästhetisierung ist langweilig, banal ist kulturvoll. Statt Kunst ins tägliche Leben einfließen zu lassen, wie das die Jugendstilbewegung forderte, wollte Loos das Alltägliche als Kunst in dem Sinn, daß es die einzig mögliche moderne

Kulturäußerung ist. Seine Idee war die ständige Verbesserung der Verhältnisse, also der unausgesetzten Kultivierung. Darin sah er letztlich auch seine erzieherische Hauptaufgabe:

"Sind wir geschmacklos, so werden wir uns geschmacklos einrichten. Haben wir geschmack, um so besser."²⁰³

Die Methode, die Loos zur Verwirklichung dieser Ziele anwandte, war eben eine kulturelle Durchdringung des *Anderen*, also des Gewöhnlichen, Alltäglichen, Banalen. Auf dieser Basis stellte sich auch die Breitenwirkung von Loos ein. So schrieb Arnold Schönberg, ebenfalls ein enger Freund von Loos in seiner *Harmonielehre* unter eindeutiger Berufung auf Loos:

"Wenn es mir gelingen sollte, einem Schüler das handwerkliche unserer Kunst so restlos beizubringen, wie das ein Tischler immer kann, dann bin ich zufrieden. Und ich wäre stolz, wenn ich ein bekanntes Wort variierend, sagen könnte: 'Ich habe den Kompositionsschülern eine schlechte Ästhetik genommen, ihnen dafür aber eine gute Handwerkslehre gegeben.'²⁰⁴

Selbst die nüchterne und trockene Welt der Technik läßt sich durch diese Loos'schen Axiome kulturell veredeln. Trotz der "Luft der Trivialität", die alles Technische umweht und der großen Kunstferne werden doch auch "*schöne*, weil zweckmäßige Dinge wie Kleider und Schuhe, Brücken, Lokomotiven und Flugzeuge" erzeugt, die solcherart sogar zu den der "Zeit entsprechendsten und in ihrer Art ästhetisch befriedigenden" werden.²⁰⁵ Der Ingenieur, der Industrielle und der Handwerker hätten so von selbst jene Gabe, die vielen Architekten fehle, nämlich den "scharfen Blick nicht bloß für das Zweckmäßige, sondern auch für das Rassige, Elegante, Moderne."²⁰⁶ Diese ausserarchitonischen Gruppen, die sich noch durch die *ästhetisch Unbelasteten*, also die Wissenschaftler und die Mathematiker ergänzen, zeigen ein besonderes Wohlgefallen an der Problemlösung durch einen Mindestaufwand an Denkopoperationen, der zu einer *Eleganz des Denkens* führe.²⁰⁷ Auf dieser Grundlage entstünde eine Allianz der fortschrittlich gesinnten Kräfte, die solcherart ein neues Gemeinsames, Bindendes und Richtungsgebendes für die Kulturarbeit entwickelten und so zu Garanten des Kulturfortschritts würden, während die Architekten und Kunstgewerbler sich in unwesentlichen formalen Fragen selbst zerfleischen. Wir wollen diese Haltung hier noch einmal mit den Worten von Paul Engelmann zusammenfassen, die in ihrer Prägnanz kaum zu verbessern sind:

"Im gegenwärtigen Stadium sind alle 'höheren Dinge' von Phrasen verseucht. Aus ihren Kunstwerken, aus ihren philosophischen und politischen Systemen kann die wirkliche Kultur unserer Epoche nicht abgelesen werden: Nur in den kleinen Dingen des täglichen Lebens, welche nicht würdig erscheinen, in den Bereich der großen Phrase einbezogen zu werden, ist sie zu erkennen - in den alltäglichen, allgemein menschlichen Dingen, Gewohnheiten, Gebrauchsgegenständen, Redensarten.

Loos hat auf seinem Gebiet versucht, von hier aus, von diesen mißachteten, unscheinbaren, unfreiwilligen Kulturschutzgebieten her Formen zu rekonstruieren, die unsern wirklichen verborgenen Kulturzustand angemessener zum Ausdruck bringen als jene unbrauchbaren offiziellen Systeme. Er hat bei diesem Verfahren gegen die Phrase in beiden Gestalten, gegen die altertümliche wie gegen die moderntümelnde, Stellung genommen, und ist darum nicht verstanden worden. Denn wer die moderne Phrase bekämpft, ist in den Augen der Modernen ein

Fascist; und wer die traditionelle, in den Augen der Konservativen ein Bolschewik; wer aber beide zugleich bekämpft, ist ein Narr in aller Augen.²⁰⁸

Hinter all diesen Haltungen liegt eine generelle Ablehnung des Stils begründet. Viktor Loos etwa - und mit ihm viele andere - meinte, daß der Stil des 20. Jahrhunderts nicht von Architekten und Kunstgewerblern erzeugt werden würde, sondern ohnehin schon vorhanden sei: jene, "die vom Stil und dem Stilisieren nichts wissen", wie die Tischler, die Dachdecker und tunlichst auch die Architekten würden den Ausdruck der Zeit ohnehin treffen; "durch künstlerischen Einfluß braucht man nichts zu veredeln."²⁰⁹ Diese Idee finden wir schon bei John Ruskin, der in *The Seven Lamps of Architecture* meinte: "Wir brauchen keinen neuen Stil in der Architektur ... Es ist unwichtig wie eine Marmorsplitter, ob wir eine alte oder eine neue Architektur haben."²¹⁰

Der berühmte Kampf von Adolf Loos gegen das Ornament, gegen das Kunstgewerbe, für eine *Tischlerkultur* zeigt sich solcherart als ethisches Prinzip und gibt die Richtung für das 20. Jahrhundert vor; dieses entwickelt sich aus dem Banalen, Gewöhnlichen, Alltäglichen oder gar nicht. So wird das Gewöhnliche, Alltägliche, Banale bei Loos nicht nur zu einem subversiven Konzept gegen die Zeitströmung des schönen Schein, sondern zum Zeichen der Vornehmheit, zum Index für Kultur und somit zum Paradigma, zum moralischen Anspruch.

1 1. Das Gewöhnliche als Paragon

Wir haben im ersten Kapitel festgestellt, daß es eine zeitgenössische Haltung gibt, die sich gegen *literarische* Strömungen in der Architektur richtet, in dem sie sich Alltäglichkeiten, Banalitäten zuwendet und dadurch die amerikanischen Phänomene der siebziger Jahre kritisiert. Durch diese Kritik wird ein alternatives, europäisches Gegenkonzept der Architektur etabliert. Diese Architekten sind natürlich, wie wir am Beispiel von Adolf Loos bemerkt haben, nicht die ersten, die sich dem Körper, der Realität, dem Gewöhnlichen zuwandten. Bei Loos haben wir ein Paradigma, ein Musterbeispiel gefunden, wobei das Muster, dem hier gefolgt wird, das Alltägliche, das Sekundäre, das Banale ist. Die zeitgenössischen Architekten, die ebenfalls diesem Paradigma folgen sind erfolgreich, gewinnen Wettbewerbe, sie bauen und lehren und für viele Architekturstudenten an europäischen Hochschulen werden diese Architekten zu vieldiskutierten Vorbildern. Nicht mehr Peter Eisenman oder Robert Venturi sind die *opinionleader*, sondern Herzog & de Meuron, Adolf Krischanitz oder Diener & Diener. Wir wollen im folgenden untersuchen, welche historische Dimension dieses Paradigma in der Architektur über Loos und die zeitgenössische Architektur hinaus hat.

Bereits seit der Renaissance finden wir, wenn wir etwa an die Leidenschaft für Grotesken oder die sonderbaren Figuren im Garten von *Bommarzo* denken, eine unbewußte Auseinandersetzung der Architektur mit dem Gewöhnlichen, Alltäglichen, zumindest aber eine Abwendung von den üblichen Betätigungsfeldern. Zumeist aber war die Architektur die *Dienerin der Könige*. Ihre etwaigen *Nebenaufgaben* wie Konstruktion, Materialität oder auch Bauaufgaben, die nicht der Repräsentation dienten, etwa die einfachen Wohnhäuser der Landbevölkerung, waren so minder, daß darüber nicht einmal gesprochen werden konnte. Seit der tiefgreifenden Veränderung durch die Aufklärung und speziell durch die französische Revolution wurde es immer schwieriger, einen Kanon des Bauens, der wenige Bauaufgaben, Typen, Materialien und Konstruktionsmodelle kannte und der mit unwesentlichen Veränderungen seit Vitruv Gültigkeit hatte, aufrechtzuerhalten. Die Architektur verlor immer mehr ihre Aufgabe als Gestalterin des *Größten, Schönsten, Besten*. Der einfache, bürgerliche Klassizismus, das *Biedermeier* zu Beginn des 19. Jahrhunderts, worauf sich später wiederum Loos berufen sollte, ist ein Beispiel für diese Wechselwirkungen, wo durch die Architektur, aber auch durch die schlichten, einfachen, schmucklosen, nur dem Materiellen und Handwerklichen genügenden Möbel etwa eines Joseph Danhauser, in erster Linie die Ethik des im Entstehen begriffenen Bürgertums sichtbar gemacht werden sollte. Friedrich Schinkels Reiseskizzen aus Manchester oder auch sein Entwurf für ein Kaufhaus in der Straße unter den Linden haben mit diesen Aspekten zu tun und halten die Architekten bis heute in Erregung.

Schon für die Gründungserlässe von Schinkels 1799 gegründeten Bauakademie machte eine Kabinetts - Ordre von Friedrich Wilhelm III. auf eine gemeinsame Basis der Architektur in der "Pracht - und Oekonomie - Baukunst" aufmerksam.²¹¹ Die nüchternen Forderungen nach einem alltäglichen Bauen fanden auch ihren Ausdruck im Lehrplan: Aufgaben wie *Feldmeßkunst und Nivellieren*, *Oekonomische Landbaukunst*, *Stadtbaukunst* - die auch Themen wie *Gewächshäuser*, *Eisgruben* oder *Cloaken* mit einschloß - oder *Schleusen* - *Hafen* - *Brücken* und *Wegebaukunst* standen nun im Mittelpunkt der Architekturausbildung, somit auch im Mittelpunkt der Architektur.²¹² Die entscheidendsten Ansätze einer Veränderung der Beziehung von Architektur und dem Gewöhnlichen, Alltäglichen sind jedoch sicherlich im angelsächsischen Raum zu suchen. Dort zeigten sich früher als anderswo die Auswirkungen einer neuen Lebensform durch den Industriekapitalismus, der für den Bereich der Architektur vor allem Veränderungen im Bereich neuer Bautypen wie Bahnhöfe oder Fabrikanlagen, im Einsatz neuer Materialien und Bautechniken und der Unterstellung des Bauwesens unter eminent wirtschaftliche, also funktionalistische Imperative brachte.²¹³ Die vielfach genannte Errichtung des Glaspalastes durch den Nicht - Architekten Joseph Paxton ist ein wohlbekanntes Beispiel dafür. Die betont einfache Lebensführung, die *Verbürgerlichung* von König Edward VII, der eine große Vorbildrolle in Europa bezüglich Mode - und Geschmacksfragen innehatte, bildete gewiß eine Voraussetzung für eine allgemeine und anerkannte Hinwendung zum Alltäglichen, Gewöhnlichen. In der Architektur waren vor allem John Ruskins, William Morris oder Augustus Pugins theoretische Schriften einflußreich, die - aufbauend auf Edmund Burkes Theorie des Sublimen - die Grundlagen für solch einen Paradigmenwechsel in der Architektur hin zum Gewöhnlichen, Alltäglichen, Normalen vorbereiteten.

William Morris etwa war davon überzeugt, "daß das wahre Geheimnis des Glücks in einem echten Interesse an allen Einzelheiten des täglichen Lebens" zu finden sei.²¹⁴ Aus der Geschichte des Handwerks las er eine Tendenz, bei der die Handwerker vergangener Zeiten sozial so schlecht gestellt waren, daß es volkswirtschaftlich überhaupt keine Rolle spielte, daß diese ihre Zeit für die Erzeugung überflüssiger Ornamente selbst an Gebrauchsgegenständen verschwendeten.²¹⁵ Dieses Vergnügen des alten Handwerkers an seiner Arbeit führte dazu, daß alle Gegenstände, "von einer Kathedrale bis zum Topf für den Haferbrei" schön waren.²¹⁶ Im industriellen Zeitalter änderte sich diese Situation; die Arbeiter gerieten immer mehr in ein Abhängigkeitsverhältnis, die Folge war, daß alle Dinge, so Morris, häßlich wurden. Morris Konsequenz aus dieser Analyse war nun die Forderung nach einer Verschönerung des täglichen Lebens. Ähnlich wie Loos war sich Morris natürlich darüber im klaren, daß die Ausstattung der Dinge des täglichen Lebens mit Werten vor allem eine Angelegenheit des sozialen Gewissen sein müsse.²¹⁷ Sein Ziel war die *Demokratie der Kunst*, die Veredelung der täglichen und gemeinen Arbeit.²¹⁸ So forderte dieser in seinem Aufsatz *Die Schönheit des Lebens* von 1880 eine Architektur, "deren Haupteigenschaften Einfachheit und Gediegenheit" sind.²¹⁹ Diese Einfachheit, die sich auf Haltung,

Konstruktion oder etwa Material beziehe, also die Dinge, für die der Architekt verantwortlich ist, können die Bauherren nun wiederum "so kostbar gestalten, wie es ihnen gefällt."²²⁰ Den zukünftigen Bauherren oder Benützern dieser neuen Häuser gab er eine goldene Regel mit: "Nehmen Sie nichts in ihr Haus auf, das nicht entweder nützlich ist oder das sie als schön ansehen!"²²¹ Folgerichtig plädierte er für eine Änderung der Paradigmen; So schlug er vor, "das, was wir heute Luxus nennen, ... besser mit dem Wort Komfort" zu bezeichnen.²²² Er ließ sich damit auch auf eine ökonomische Debatte ein, indem er fragte, wie man denn solch ein neues, einfaches, gewöhnliches Haus mit all dem Komfort bezahlen sollte? Seine Idee war, daß der dadurch vielleicht entstehende größere Aufwand durch das, was "allein populäre Kunst hervorbringen wird" zu kompensieren sei: nämlich durch eine einfachere Lebensführung.²²³ Auch welcher Art die neue Architektur sein müsse, war Morris klar: "Solange Sie nicht entschlossen sind, auf eine gute und rationalistische Architektur zu setzten, bleibt ihr Nachdenken über Kunst zwecklos."²²⁴ Von dieser Überlegung ausgehend kam Morris, wie später Loos, zu einer Ablehnung des Kunstgewerbes, jedoch mit früh - sozialistischem Hintergrund.²²⁵ Welche entscheidene Rolle Morris dabei der Architektur zuerkannte, zeigt sich in seiner Meinung, daß, "wenn wir nicht darauf achten, wie wir behaust sind, werden all diese anderen Künste auch einen schweren Stand haben."²²⁶

Für Nikolaus Pevsner war Morris mit diesen Ansprüchen nicht nur der Wegbereiter für den Jugendstil, sondern auch für die folgende Moderne, der als ihr theoretischer Vorläufer die ästhetische Bedeutung der Dinge des täglichen Lebens in das Blickfeld des Interesses gerückt hatte.²²⁷ Architekten wie Richard Norman Shaw oder Philip Webb hatten in Folge, durch Morris maßgeblich angeregt, das mittelständische Haus, also eine ganz gewöhnliche Bauaufgabe zum Hauptinteresse des fortschrittlich gesinnten Architekten gemacht.²²⁸ Das paradigmatische Modell dafür fand Pevsner am Beispiel des *Red House*, das Webb 1860 für Morris erbaut hatte, worin selbst unscheinbare Details wie die Gestaltung des Kamins protofunktionalistische Modelle waren, die weiterverfolgt wurden.²²⁹ Im Gegensatz zu den häßlichen Dingen, mit der er seine Zeit durch die Industrie ausgestattet sah, sollte dieses Haus ein Musterbeispiel des neuen Denkens werden, ein anschauliches Bild von alltäglichem Gebrauchswert, an dem sich Architekten, Designer, Handwerker und Bauherren orientieren sollten.

Die weitere Entwicklung der Architektur hin zu Expressionismus und Jugendstil brachte die Beschäftigung mit dem Gewöhnlichen wieder in Vergessenheit. Rasch fanden sich jedoch eine Menge Architekten in verschiedenen Ländern, die mit einer Gegenbewegung auf die Exzesse des Jugendstil reagierten. Für Hermann Muthesius etwa gehörte das Haus wieder der *bürgerlichen*, das heißt gewöhnlichen Architektur an, die einfach und natürlich sei und "einer durch die Jahrhunderte weitergeführten ... Tradition" folge.²³⁰ Dies fiel umso leichter, weil speziell der Jugendstil durch seine Exzentrizität schnell alle Kraft verloren hatte, ein Umstand, den schon Arthur Schopenhauer in seiner Anmerkung, daß der Zeitgeist alle dreißig Jahre einmal bankrott mache, bemerkt hatte.²³¹ Kari Jormakka weist in seinem Buch *Constructing Architecture* ausführlich auf diese Mechanismen hin.²³² Die

Erneuerung der Architektur führte schließlich über Tony Garnier und Auguste Perret, über Otto Wagner, Adolf Loos, Josef Hoffmann und den Werkbund, dann über Peter Behrens, Walter Gropius und Le Corbusier zu einer kanonisierten Moderne, die so erfolgreich wurde, daß sie "immerhin der erste und einzige verbindliche, auch den Alltag prägende Stil seit den Tagen des Klassizismus" wurde.²³³

1. 3. Moderne

Für die moderne Architektur wurde die Hinwendung zum Gewöhnlichen, Sekundären, Banalen ein grundlegendes Anliegen.²³⁴ Dies läßt sich an vielen Beispielen demonstrieren. Sant' Elia etwa beschrieb im Katalog seiner Ausstellung *Citta Nuova* (Messagio) sein Haus aus Zement, Eisen, Glas usw., "das außerordentlich häßlich in seiner mechanischen Einfachheit und so hoch und so breit wie erforderlich ist."²³⁵ Für Pevsner galt es als ausdrückliches Verdikt, daß die moderne Architektur im Gegensatz zur modernen Malerei nicht zuletzt dadurch gekennzeichnet sei, daß die "Dinge des täglichen Lebens hinfort nicht nur entworfen wurden, um die ästhetischen Bedürfnisse ihrer Urheber zu befriedigen, sondern auch ganz und mit Begeisterung ihren praktischen Zweck zu erfüllen." Als Gropius gemeinsam mit Adolf Meyer im Jahre 1910 - also in dem Jahr, in dem Adolf Loos das Haus *Steiner* oder das *Haus am Michaelerplatz* baute - die Schuhleistenfabrik der *Faguswerke* in Alfeld an der Leine entwarf, war dies für Pevsner einer völlig neuen Sache, die sich von Loos dadurch unterschied, daß Gropius mit seiner Rahmenkonstruktion "die Fäden der bestehenden anonymen Zweckbauten" wieder aufnahm und dadurch der Architektur eine völlig neue Grundlage gab.²³⁶ Le Corbusier zum Beispiel war mit seinem Enthusiasmus für die Ingenieursarchitektur und die anonymen industriellen Produkte seiner Zeit ein entscheidender Pionier der Zuwendung zum Alltäglichen. So sagte er einmal:

"Dem Individualismus, diesem Produkt des Fiebers, ziehen wir das Banale und das Alltägliche vor. Die Regel steht vor der Ausnahme. Für uns erscheint das Gewöhnliche, die Regel, die gemeinsame Regel eine der strategischen Grundlagen auf dem Weg zu Entwicklung und Schönheit"²³⁷

Philip Johnson und Henry R. Hitchcock betonten in ihrem Manifest *The International Style* von 1932, daß "vernünftige Gebäude mit langweiligem Design" besser als Architekturmonumente wären, die gestalterische Brillanz über Funktion und Konstruktion setzen.²³⁸ Daneben gab es vor allem in Mitteleuropa eine große Zahl regionaler Projekte und Architekten, besonders der neuen Sachlichkeit oder des Funktionalismus, die in diesem Sinne arbeiteten. In Deutschland wäre hier zum Beispiel Heinrich Tessenow mit seiner Ästhetik der Sparsamkeit und Reduzierung zu nennen, aber auch Paul Schulze - Naumburg, der in seinen Weimarer *Kulturarbeiten* eine Hinwendung der Architektur zum Gewöhnlichen forderte. Auch der Werkbund verfolgte solche Ziele. In der Schweiz sind die Holzbauten von Hans Schmidt oder Paul Artaria zu nennen, die, wie wir gesehen haben, wichtige Anregerfunktionen für die gegenwärtige Schweizer Architekturszene haben. Legendär wurde etwa das

einfache, kleine, mit Sperrholzplatten verkleidete Baubüro von Hannes Meyer und Hans Wittwer, in dem 1929 große Projekte wie der Entwurf für den Völkerbundspalast entstanden.²³⁹ Zeitlich später, aber besonders aktuell ist die Position von Max Bill und seine *konkrete Architektur*, eine Auseinandersetzung, die vor allem in der Schweiz eine wichtige Standortbestimmung der gegenwärtigen Architekturszene darstellt.²⁴⁰

In Österreich arbeiteten Architekten wie Louis Welzenbacher oder Ernst Plischke im Gegensatz zu Clemens Holzmeisters immer formaler werdenden Architektursprache mit subtilen, alltäglichen Elementen. Stellvertretend für viele zu nennen ist Josef Frank, der durch seine Position als österreichisches CIAM - Mitglied besonders einflußreich war und mit seiner Theorie des *Akzidentismus* die Diskussion in Österreich bis heute mitträgt. Franks Intentionen gehen zum Erlebten, zum Alltäglichen.²⁴¹ Über den Entwurf eines Vorstadthauses meinte Frank, daß er einen Typus schaffen wollte, der "für eine Stelle geeignet ist, wo es in großer Nähe von Nachbarhäusern steht, ohne daß eine gemeinsame Bauabsicht oder Gesinnung besteht."²⁴² Fassaden und herkömmliche Gestaltungselemente hätten nach Frank dabei jede Bedeutung verloren, die Häuser sollten nur noch als ruhiger Hintergrund für das Leben dienen.²⁴³ Folgerichtig verurteilte Frank immer mehr die doktrinen Haltungen von "planmäßig eingerichteten Häuser mit wissenschaftlich getrennten Wohnfunktionen" und stellte fest, daß sich "die Menschen in zufällig hergerichteten Scheunen und selbst adaptierten Windmühlen oft wohler fühlen ... und sich in der Primitivität eines Landaufenthalts von den Bequemlichkeiten der Stadt erholen."²⁴⁴ Seine Bevorzugung der Stillosigkeit, die für ihn ein Hauptkennzeichen der modernen Architektur war, führte, ähnlich wie schon bei Morris, zu einer Betonung des Komforts als etwas, das die Bewohner im Laufe der Zeit ohne Absicht und Plan erreichen würden.²⁴⁵ Im Gegensatz zu seinen CIAM - Kollegen, die zu dieser Zeit einer einheitlichen, funktionalistischen Doktrin folgten, forderte Frank, daß man für die Architektur alles verwenden könne, was man überhaupt verwenden kann.²⁴⁶ Von seinem polemischen Ausspruch: "Ich sehne mich nach Geschmacklosigkeiten"²⁴⁷ führte ein klarer Weg zur Theorie des *Akzidentismus*, in der er schließlich forderte, daß "wir unsere Umgebung so gestalten sollen, als wäre sie durch Zufall entstanden."²⁴⁸

1. 4. Spätmoderne

Nach der Unterbrechung dieser europäischen Entwicklungen durch den zweiten Weltkrieg und die folgende Dominanz der großen amerikanischen Schulen von Mies oder Gropius gab es erst wieder Mitte der sechziger Jahre Tendenzen der Architektur in Richtung Sekundarität. Als im Jahr 1964 der während der Hitlerdiktatur aus Österreich emigrierte Architekt Bernard Rudofsky im Museum of Modern Art in New York seine Ausstellung *Architecture without Architects*, eine quer durch alle Kulturen gehende transhistorische Zelebration von Volksarchitektur zeigte, inspirierte diese überall auf der Welt eine große Zahl von Nachahmern. Rudofsky, der in den dreißiger Jahren noch elegante Villen auf Capri im

funktionalistischen Stil errichtet hatte,²⁴⁹ wandte sich in dieser Ausstellung gegen eine Architekturgeschichte der "edlen Architektur und des Architektur - Adels", also gegen eine literarische Darstellung und Propagierung von Architektur. Er forderte eine "Architektur ohne Stammbaum", die er als "einheimisch, anonym, spontan, bodenständig oder ländlich" bezeichnet haben wollte.²⁵⁰ Er meinte, daß "Philosophie und *Know - how* der anonymen Baumeister die größte unangezapfte Quelle architektonischer Anregung für den industriellen Menschen bedeuten" würden.²⁵¹ Diese Quelle sei letztlich die einzige Möglichkeit, Chaos und Häßlichkeit der Gegenwart zu neutralisieren.²⁵² Als Vorreiter für Kommendes wünschte er also durch die Beschäftigung mit diesem anderen eine Befreiung aus "der begrenzten Welt offizieller und kommerzieller Architektur" herbei.²⁵³

Ein vielleicht von Rudofsky inspirierter war Robert Venturi.²⁵⁴ Zuerst jenseits des Atlantiks, dann aber auch mit großem Erfolg und starker Resonanz in Europa, lenkte Venturi mit seinen provokativen und aufsehenerregenden Essays *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) und *Learning from Las Vegas* (1978) die Aufmerksamkeit auf die gewöhnlichen Dinge. Die Phrase *Main Street is almost all right* wurde zu einem stehenden Satz in der Architekturdiskussion. Das Büro um Robert Venturi, das von seiner Arbeit behauptete, bis *hart an die Grenze der Banalität* einfach zu sein, lieferte nach einer sehr formalistischen und amerikanischen Analyse in *Komplexität und Widerspruch in der Architektur* Argumente, mit denen gegen den Stachel der herrschenden Doktrinen zu löcken war, die vor allem in Amerika durch die Person, das Werk und die Schulen von Mies van der Rohe symbolisiert wurden. Durch ihre Analysen der zu jener Zeit als *unarchitektonisch* angesehenen, unmodernen manieristischen Architekten und der Verkündigung seltsamer Junktime wie der "Gleichzeitigkeit von gut und schlecht",²⁵⁵ wurde das Feld vorbereitet. Mit den bekannten Metaphern von *Ente* und *dekoriertem Schuppen* fanden sie schließlich den Anlaß, um den Blick auf die uninteressanten Bereiche des Bauens, wie shopping - malls, Vorstadtsiedlungen oder ähnliches zu richten.²⁵⁶ Die Venturis befaßten sich also "mit dem Symbolismus häßlicher und nichtsagender Architektur ... und seiner nichtssagenden Rückseite."²⁵⁷ Diese bot ihnen keineswegs Anlaß zur Kritik, sondern wurde für sie zum Paragon. Der zweite Teil von Venturis *Las Vegas* - Buch heißt deshalb auch folgerichtig *Häßliche und alltägliche Architektur oder der dekorierte Schuppen*. Ihr Guild - house, das sie als Beispiel für die Illustration ihrer Ideen benützten, sei "einfach, konventionell", und sie verwendeten für dieses Gebäude "gewöhnliche Bauelemente, die in gewisser Hinsicht ungewöhnlich" angewandt wurden, um, wie sie sagten, wie in der Pop - Art die Elemente des Alltäglichen leicht zu verändern, zum Beispiel in Größe oder Proportion der Fenster.²⁵⁸ In der Auseinandersetzung zwischen *heroisch und originell* oder *häßlich und gewöhnlich* setzten sie auf die Symbolik des Gewöhnlichen, die in vielen Schichten und Bedeutungsebenen behandelt wird - bis in die Frage hinein, ob die "unvermeidlichen Plastikblumen" in den Fenstern das Bild der Architektur verkitschen würden oder nicht.²⁵⁹ Im Unterschied zu den neuen europäischen Architekten verzichteten sie auch nicht auf "Schmuckelemente ... [wie] ein schön geschnittenes Fenster."²⁶⁰ Die eigentliche Architektur des Guild - house finde sich allerdings in "enthaltenen Nebenbedeutungen", die über den

"unverblümt häßlichen Schuppen" drübergestülpt seien.²⁶¹ Schließlich versuchte Venturi, auf seine mehr unbewußte Faszination des Vorgefundenen in Las Vegas oder anderswo reagierend, eine *Theorie des Häßlichen und Alltäglichen* zu entwickeln, in der er versuchte, die übel beleumundeten architektonischen Artefakte vor allem des amerikanischen Mittelstands dazu zu benützen, um seine eigene Arbeit um andere, ungewöhnliche Dimensionen zu bereichern.

Nach dieser elitären und verspielten Auseinandersetzung wurde der Begriff Alltäglichkeit im Europa der späten sechziger und frühen siebziger Jahren, nach Dieter Hoffmann - Axthelm, zur "Parole der Gegenkultur."²⁶² Viele Architekten, aber auch Designer und Künstler verschiedener Kunstgattungen, vor allem der linken Szene, starteten, unter anderem auch durch die Anregungen von Venturi ermuntert, den Versuch, Architektur *von unten* zu betreiben. Dabei sollten die Nutznießer dieser Debatte die normalen, gewöhnlichen Menschen sein, "das Umbauen, die kleinen Sensationen des Lebenspraktischen, Einfachheit, billiges Bauen, Gebrauchsräume, der Charme des Provisorischen" sollten hierfür die Betätigungsfelder werden, die Flächenabrießgegner der Siebzigerjahre - vor allem in Berlin - Kreuzberg - die Anhänger jener Bewegung.²⁶³ Das Experimentierfeld dafür war schließlich die sogenannte IBA - alt um Hardt - Waltherr Hämer, der in seinen zwölf Grundsätzen der behutsamen Stadterneuerung in Berlin - Kreuzberg weitgehend die Absichten jener Gruppierungen und Bestrebungen zusammenfaßte.²⁶⁴

In dem Buch *Vitale Architektur*, das verschiedene Ansätze, die in diese Richtung gehen zusammenfaßt, wurde die Frage nach einer neuen Alltagskultur des Bauens, einer Kultur des gewöhnlichen Bauens gestellt.²⁶⁵ Die Argumente darin waren in erster Linie soziologisch und drehten sich um Mitbestimmung, Autonomie und Demokratisierung des Bauens. Die wichtigsten Präponenten jener *vitalistischen* Architektur waren etwa Ottokar Uhl, die Kassler Baufrösche, Lucien Kroll und Ralph Erskine.²⁶⁶ Ottokar Uhl entwickelte die Vorstellung, daß auch die Architektur als Disziplin eine "Kultur als Resultat der Arbeit aller" sein müsse; gerade im Wohnbau sollten deshalb die Bedingungen und Einflüsse der Alltagswelt der Benutzer ein gleichberechtigtes Planungsinstrument sein.²⁶⁷ Ralph Erskine, einer der Vorreiter des partizipativen Bauens, orientierte sich zwar an den klassischen europäischen Städten und Dörfern, mied aber den Formalismus der Renaissance und untersuchte die "unregelmäßigen Kleinstadtanlagen, die asymmetrischen Marktplätze, die Freiräume dazwischen, die Kontinuität der Fußgängerverbindungen, ... Höfe und Gäßchen."²⁶⁸ Ähnlich wie Rudofsky argumentierte er mit sozialen Begriffen; die gewöhnliche, rurale Architektur aus "sonnengetrockneten Ziegeln, Schlammörtel und Stroh", die ökologisch, sparsam und gemeinschaftsfördernd sei, stellte er die "exklusiven weißen Villensiedlungen" entgegen, die dagegen primitiv, egozentrisch und isolationistisch seien.²⁶⁹ Die Bezüge auf die andere Architektur würden nach Erskine die Demokratisierung der Gesellschaft fördern. Die Architektur ist lediglich *Brukskonst* (Gebrauchskunst), ist "die Kunst dessen, 'was nützlich ist'."²⁷⁰

Früher noch, in den sechziger Jahren, gab es in der italienischen Schweiz eine Tendenz, das Erbe des Rationalismus - hier vor allem dasjenige von Le Corbusier - mit den Traditionen und Gewohnheiten des Ortes in Verbindungen zu bringen, paradigmatisch versucht im Entwurf einer Schule in *Riva San Vitale*

von Aurelio Galfetti, Flora Ruchat und Ivo Truempy von 1962.²⁷¹ Zusammengefaßt wurden diese Ansätze unter dem Begriff *kritischer Regionalismus*. Bernhard Hoesli oder Michael Alder als die zu dieser Zeit wichtigsten Lehrer an der ETH Zürich waren mit ihrer Orientierung hin zum Praktischen, Gewöhnlichen, Ruralen hier wichtige Wegbereiter. So hat zum Beispiel Alder durch Jahre hindurch mit seinen Schüler einfache Scheunen im südlichen Alpenraum aufgenommen. In Wien nahm zu jener Zeit diesen Platz sicherlich Friedrich Achleitner ein, der dadurch schulbildend wurde, daß er in seinen bedeutenden Forschungen zur österreichischen Architektur des 20. Jahrhunderts auch die anonymen, aber qualitätvollen Bauten etwa der frühen österreichischen Arbeiterbewegung miteinbezog und damit auch zur Wiederentdeckung von Adolf Loos oder Josef Frank beitrug.

Es begann im allgemeinen eine Zeit der *Wiederentdeckungen*. Manfred Klinkott wies noch auf eine weitere Wiederentdeckung, nämlich die der bislang als total banal und kitschig angesehenen Gründerzeithäuser in jener Zeit hin, also auch eine Neuinterpretation von Heimat in der Postmoderne. Dabei wurden erstmals die Qualitäten der einfachen und alltäglichen Gebäude untersucht, die nicht von Architekten auf den Akademien entworfen wurden, sondern von Maurermeistern oder Steinmetzbetrieben, die vor allem das Klientel des aufstrebenden Mittelstandes bedienten. Die Wohnhäuser und Villen, die vielerorts heute noch stadtbildprägend sind, orientierten sich an Musterbüchern wie dem von Karl Bötticher oder Georg Aster. Dies allgemeinen, konventionellen Anleitungen führten, so Klinkott, zu einer gewissen "Sicherheit im Entwerfen und bewahrte ihr Alltagswerk vor peinlichen Entgleisungen."²⁷² Alle die darin angebotenen Hilfsmittel wie "die penibel gezeichneten Ornamentvorlagen und die in den Bauzeitschriften abgebildeten Fassadenrisse zum Abgreifen der Maße und Proportionen" waren dafür ausschlaggebend, daß die "Durchschnittsarchitektur an den Stadträndern und in den Provinzen zumindest eine Qualität erreichte, die nicht das Auge beleidigte und nur selten ein Ensemble sprengte."²⁷³

1. 5. Gegenwart

Nicht nur die vitalistische Architektur des täglichen Lebens, der neuen und alten Sozialisierungen betrieben zu dieser Zeit eine Zuwendung zum Gewöhnlichen, auch die *hohe* Architektur, die den zeitgeistigen Diskurs der Architektur prägte, war davon nicht frei. Venturi wies darauf hin, das Alvar Aalto zum Beispiel im Gegensatz zu Le Corbusier seine Interventionen ausschließlich aus der Situation zu formulieren scheine.²⁷⁴ Als in den siebziger Jahren Aldo Rossi an der ETH Zürich lehrte, spotteten seine Gegner, daß Rossi mit seiner typologischen Methode ein Schulgebäude in weniger als zehn Minuten entwerfen könne. Die Ergebnisse dieser Bemühungen müßten also zwangsläufig banal sein; Rossi unternahm keinen Versuch, diese Anklage zu entkräften - ganz im Gegenteil. In einem Interview mit Bernard Huet meinte er, daß diese von ihm geschaffenen architektonischen Grundprinzipien es erlauben würden, "relativ leicht zu entwerfen und zu bauen."²⁷⁵

Rossi und andere bezogen die *Imagos* für ihre typologischen Ansätze aus den Bildern des Alltags. Fabrikschornsteine, Badekabinen oder Kaffeemaschinen dienten Rossi als poetische Inspiration für seine architektonische Welt und tauchten immer wieder in seinen Zeichnungen und Entwürfen auf. Diese Dinge des Alltags waren, wie uns Bernard Huet klarmachte, Bestandteile eines typologischen Universum.²⁷⁶ Rossi selbst bestätigte diese Annahme:

"Die Betrachtung der selbst alltäglichsten Dinge ist für mich von ungeheurer Bedeutung. Ich sage meinen Mitarbeitern und meinen Studenten immer, sie sollen vor allem die Dinge betrachten, weil man aus der Anschauung die meisten Lehren zieht."²⁷⁷

Folgerichtig gestand Rossi ein, daß die Ideen für viele seiner Entwürfe "nahezu banal gewesen" waren.²⁷⁸ So definierte er als Maxime für seine entwerferische Haltung, "ganz und gar gewöhnliche Strukturen" suchen zu wollen.²⁷⁹ Dieser Bezug Rossis auf das Gewöhnliche, Banale, Alltägliche scheint also tatsächlich einen überaus wichtigen Stellenwert einzunehmen, der für uns noch an Bedeutung gewinnt, da ja etwa Jacques Herzog und Pierre de Meuron Rossis Schüler waren. Auch für Rossi also ist das Gewöhnliche und das Banale ein Paradigma, dem man folgen muß. Giorgio Grassi stieß in dasselbe Horn und nannte ebenfalls banale Vorbilder, auf die er sich in seinen Entwürfen bezog:

"Wir achten darauf, daß wir auch die unbedeutendsten Aspekte nicht unterschätzen. Es hängt allein von uns ab, ob wir etwas aus ihnen machen, selbst aus denen, die mit der Bauaufgabe zunächst scheinbar nichts zu tun haben; noch die banalsten werden befragt, ob wir sie nicht eventuell in ein Schlüsselproblem verwandeln können."²⁸⁰

Grassi meinte, daß die Architektur danach streben müsse, für das alltägliche Leben ein konkreter Bezug zu sein.²⁸¹ Da die übliche gebaute Lebenswelt banal sei, müsse sich die Architektur dem unterordnen und darauf reagieren.

In jüngster Zeit bewegte die deutsche Architekturszene der sogenannte Berliner Richtungsstreit, wo es um eben diese Angelegenheit zu gehen schien. Einer der Hauptpräponenten, nämlich Hans Kollhoff zum Beispiel stellt die in dieser Auseinandersetzung entscheidende Frage:

"Gehört die Architektur zu jener Wirklichkeit, die letztlich nur noch vom Spezialisten begriffen werden kann oder ist sie nicht eher Teil der alltäglichen Erfahrungen, Teil des Gewohnten und Gewöhnlichen?"²⁸²

Kollhoff sieht die neue Aufgabe der Architekten darin, ein Konzept des Zufalls zu entwickeln, worin der Banalität der Ereignisse eine Form gegeben werden könne, die über sie hinausreiche.²⁸³ Vittorio Magnago Lampugnani meint, daß ökonomische Überlegungen es einfach erfordern würden, "in erster Linie einfache, alltägliche, untereinander gleiche" Wohnungen zu bauen.²⁸⁴ Diese ökonomische Forderung wird zu einer Haltung ausgebaut, nach der es "ungleich mehr Mut, Talent und Energie" erfordere, "um etwas Konventionelles durchzusetzen als etwas Ausgefallenes."²⁸⁵ Lampugnani entwickelte sieben Punkte, nach der sich die neue Architektur zu orientieren hätte: Rückkehr zur Einheit, Sublimierung von Komplexität durch Einfachheit, ruhige Solidität, Symbolisierung von dauerhafter Ordnung, Wiederverwertung des Vorgefundenen, Ressourcenbeachtendes Bauen und Präzision.²⁸⁶ Nach diesen Regeln, die sich am Konventionellen, Herkömmlichen, Dauerhaften, Vorhandenen orientieren, solle sich Architektur zukünftig konstituieren. Dieses Naheliegende aber sei die größte Provokation, die man in der Architektur machen könne.²⁸⁷

Wir sollten hier vielleicht auch kurz vermerken, daß diese Zuwendung zum Gewöhnlichen, Banalen, Alltäglichen durchaus kein ausschließlich europäisches Phänomen darstellt. Auch in Amerika lassen sich, wie Liane Lefaivre feststellt, mit Louis Henry Sullivan beginnend, viele Tendenzen hiezu finden. Die früheren Arbeiten von Frank Gehry etwa oder Steven Holl, der in Amerika als sehr europäisch gilt oder der *Neo - Primitivismus* des Austro - Amerikaners Mark Mack könnten hier unter anderem genannt werden.²⁸⁸

1. 6. Gewöhnlichkeit und Kunst

Das Interesse an der Banalität beschränkte sich jedoch nicht auf die Architekten dieses Jahrhunderts. Dada und Surrealismus sind Musterbeispiele dafür, wie sich die Kunst dem Alltag zuwandte. Kurt Schwitters Merzbilder aus Abfallmaterial des täglichen Lebens oder Andre Bretons Auseinandersetzung mit Sprachmaterial und Stereotypen als Inspiration brachten gerade das Banale zur höchsten Steigerung.²⁸⁹ In den fünfziger Jahren begann eine Auflehnung gegen einen tradierten Begriff der Moderne, gegen ein enges Feld, das zum Beispiel in der Architektur Siegfried Giedion mit "seiner Inszenierung von wenigen großen Namen abgesteckt hatte."²⁹⁰ Auch in die Kunst fanden diese Themen Eingang. Der dänische Künstler Asger Jorn zum Beispiel schrieb ein Essay, das er *Intime Banalitäten* nannte:

"Es kennzeichnet denjenigen, der die Beziehungen zu den Fundamenten der Kunst verloren hat, daß ihm in gleicher Weise der Sinn für das Banale verloren gegangen ist. Dies sei nicht bezogen auf die Fähigkeit, die Banalität zu sehen, eine Fähigkeit, die sich gegenläufig zu einer kränklichen Manier entwickelt. Ich meine die Fähigkeit, den künstlerischen Wert der Banalität zu begreifen, ihre herausragende Bedeutung für die Kunst. Es gibt eine Unmenge anonymer Banalitäten, die sich aus der Gegenwart über die Jahrhunderte erstrecken und die alle genialen Verwirklichungen unserer sogenannten großen Persönlichkeiten überschreiten. Untersucht man die Sache aus unmittelbarer Nähe, erkennt man, daß den großen Persönlichkeiten sogar der Verdienst zukommt, die Banalitäten verstehen zu können. Ein großartiges Kunstwerk ist eine perfekte Banalität. Und die meisten Banalitäten sind nur nicht ausreichend banal, ihrer Anlage und Logik gemäß unvollendet, und bleiben so auf dem toten Grund des Spiritualismus und der Ästhetik stehen."²⁹¹

Das Normale, Selbstverständliche, Banale, das Jorn zum Beispiel so radikal als Topos der Kunst einforderte, diese radikale Wirkung des Gewöhnlichen also ließ sich bei vielen Künstlern der Moderne finden. Ende der fünfziger Jahre, als nach *Informel* und *Abstraktem Expressionismus* die amerikanische Malerei zum einflußreichen Vorbild für die europäische Kunst wurde, begann, vor allem durch die Biennale von 1964 stark forciert, die *Pop Art* mit ihren banalen Motiven aus der Alltagswelt ein wichtiger Begriff zu werden. In den sechziger Jahren setzte erneut die Suche der Kunst nach den Ursprüngen ein, die für die künstlerischen Erscheinungen des zwanzigsten Jahrhunderts als wesentlich bestimmt werden müssen. In Europa erlangten mit dieser Welle unter anderen Gruppen die 1960 gegründeten *Nouveaux Réalistes* aus Frankreich Einfluß, die sich ebenfalls mit Elementen der Alltags und der Trivialkultur beschäftigten.²⁹² Mit Germano Celants Manifest *Arte povera* aus dem Jahr 1967 erreichte die Wechselwirkung von Kunst und alltäglichen, gewöhnlichen, banalen Objekten einen Höhepunkt.²⁹³ Renato Barilli analysierte das Wesen jener Kunst so, "daß es sich verwirklichen will nicht gegen, sondern innerhalb der sekundären Welt der Technik, des Handwerklichen und all dessen, was täglich unseren Horizont und unser Panorama abgibt."²⁹⁴ Die Wertigkeiten sind inhärent:

"Die banale Welt mit ihrem technologischen Horizont kann ein Paradies sein, wenn man nur weiß, wie: Auch mit ihren grauesten, anonymsten Materialien von absoluter Gewöhnlichkeit kann man Erstaunliches zuwege bringen."²⁹⁵

Celant steigert dieses Edikt zu einer absoluten Voraussetzung für Kunst: "Der Mythos fährt fort, die Über - Dinge zu erschaffen, während die Wirklichkeit und das Leben keiner Über - Dinge bedürfen, sondern auf der Hand liegender, banaler Dinge, unzusammenhängend und "ohne Titel".²⁹⁶ So rollte etwa Michaelangelo Pistoletto 1967 eine Zeitungspapierkugel von einem Meter Durchmesser durch die Straßen Turins, um die archivierten Informationen in den Zeitungen mit Alltäglichkeit aufzuladen.²⁹⁷ Wir sehen also, daß die von uns im ersten Kapitel betrachteten Architekten in ihrer Hinwendung zum Gewöhnlichen, Alltäglichen, Banalen in einer langen Kette von Vorläufern stehen. Nach dem Betrachten dieser Fallbeispiele sollten wir nach den theoretischen Grundlagen für so eine Haltung fragen.

1. 7. Gewöhnlichkeit und Philosophie

Wenn wir die Beispiele analysieren, finden wir einige immer wiederkehrende theoretische Denkmodelle, die wir untersuchen wollen. Edmund Husserls Phänomenologie oder Martin Heideggers Überlegungen zum Wesen, die existentialistischen Untersuchungen der Phänomene des Körpers bei Maurice Merleau - Ponty und andere Arbeiten beinhalten theoretische Ideen, die uns in diesem Zusammenhang interessieren müssen.²⁹⁸ Alltäglichkeit ist durchaus ein Phänomen des philosophischen Interesses. Der Philosoph Desiderius Hayas von Simonyi definierte 1941 Alltäglichkeit als "die von dem Subjekt um die Fristung seiner faktischen Existenz willens er - eignete Seinsweise."²⁹⁹ Ein alltäglicher Gegenstand ist "bloß vorhanden" und dadurch für das Subjekt *gewöhnlich* - er kann so niemals zum eigentlichen Gegenstand eines subjektiven Verhaltens werden.³⁰⁰ In den sechziger Jahren waren es vor allem existenzialistische Ideen von Merleau - Ponty und anderen, etwa über Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, die unser Thema berührten, gegen Ende der sechziger Jahre waren es schließlich Strukturalisten wie Jean Baudrillard oder Roland Barthes, die sich in Büchern wie *Das System der Dinge* oder *Mythen des Alltags* mit den Beziehungsmodellen der Gesellschaft zu den Dingen des Alltags beschäftigten.³⁰¹

Wir wollen eine dieser Ideen detaillierter überprüfen. Martin Heidegger beschäftigte die Frage, wie man den Tatsachen, dem Realen, im erweiterten Sinne auch dem Gewöhnlichen, Alltäglichen eines Kunstwerks auf die Spur kommen kann. Dieses Reale bezeichnete Heidegger als das Dinghafte, das Zeug, das Werk. Die Wechselwirkung des Gewöhnlichen mit anderen Bedeutungen zeigte Heidegger unter anderem am Beispiel der Römer, die die griechische Sprache "ohne die entsprechende gleichursprüngliche Erfahrung dessen, was sie sagen, ohne das griechische Wort" übernommen haben.³⁰² Nunmehr banale Hülsen werden so zu Trägern von neuen Bedeutungen, allerdings unter Verlust der herkömmlichen Bedeutungsebenen. Was wir als gewöhnlich, banal, alltäglich empfinden, ist nach Heidegger "nur das Gewöhnliche einer langen Gewohnheit, die das Ungewohnte, dem sie entsprungen, vergessen hat."³⁰³ Hier entpuppt sich schon der Transgressionscharakter des Banalen. Banales war nicht immer banal, sondern war einmal auch Ungewohnt und hat "einst als ein Befremdendes den Menschen angefallen und hat das Denken zum Erstaunen gebracht."³⁰⁴

Was ist gewöhnlich, wie wird etwas gewöhnlich? Heidegger analysierte das *Zeug*, das sich abnutzt und verbraucht; "Aber zugleich gerät damit auch das Gebrauchen selbst in die Vernutzung, schleift sich ab und wird gewöhnlich. So kommt das Zeugsein in die Verödung, sinkt zum bloßen Zeug herab."³⁰⁵ Er sah also die Banalität, jene "langweilig aufdringliche Gewöhnlichkeit" als bloßes Zeugnis für das ursprüngliche Wesen, dem als Kategorie nur noch die "vernutzte Gewöhnlichkeit" übrig bleibe.³⁰⁶ In seiner berühmten Analyse der Bauernschuhe in einem Gemälde von Vincent van Gogh sah er gar das Wesen der Kunst als "das sich - ins - Werk - Setzen der Wahrheit des Seienden."³⁰⁷ Aus dem banalen Objekt der Bauernschuhe lassen sich nach Heidegger Kategorien der Kunst finden, die nicht mehr mit der Schönheit, sondern mit der Wahrheit zu tun haben. Natürlich wird aus dem banalen Objekt etwas

anderes.³⁰⁸ Im Objekt und dessen banaler Dinghaftigkeit liegt aber ein gemeinsamer Urgrund; so finden wir "in der Tätigkeit des Töpfers und des Bildhauers, des Schreiners und des Malers dasselbe Verhalten. Das Werkschaffen verlangt aus sich das handwerkliche tun. Die großen Künstler schätzen das handwerkliche Können am höchsten."³⁰⁹ Alle diese objektverbundenen Angelegenheiten, über die die Kunst aber schließlich hinausgehen müsse, bezeichnete Heidegger als das *Werkschaffen*. Schließlich kam Heidegger zu der für unsere Betrachtung entscheidende Frage: "Dann entsteht die Wahrheit aus dem Nichts?" Heidegger bejahte diese Frage,

"wenn dabei das Seiende als jenen gewöhnlich Vorhandene dargestellt ist, was hernach durch das Dastehen des Werkes als das nur vermeintlich wahre Seiende an den Tag kommt und erschüttert wird. Aus dem Vorhandenen und Gewöhnlichen wird die Wahrheit niemals abgelesen. Vielmehr geschieht die Eröffnung des Offenen und die Lichtung des Seienden nur, indem die in der Geworfenheit ankommende Offenheit entworfen wird."³¹⁰

Einerseits ist hier der Urgrund, der Stoff der Kunst benannt, das Zeug, das Nichts, andererseits gibt es in der Vollendung keine Zweifel: "Der dichtende Entwurf kommt aus dem Nichts in der Hinsicht, daß er sein Geschenk nie aus dem Geläufigen und Bisherigen nimmt."³¹¹ Die Kategorien sind also eindeutig: "Das Primitive ist ... immer zukunftslos. Es vermag nichts weiter aus sich zu entlassen, weil es nichts anderes enthält als das, worin es gefangen ist."³¹² Es gibt hier also eine theoretische Begründung für das Banale, Gewöhnliche, Alltägliche als Ferment der Architektur, aber es gibt auch notwendige Transformationen, die gemacht werden müssen, um die Ebene des Gewöhnlichen zu verlassen.

1. 8. Zusammenfassung

Wir könnten uns noch einmal an Adolf Loos erinnern, der meinte, daß es "Ungriechisch ist ... , durch die gegenstände, mit denen man sich zum täglichen gebrauche umgibt, seine individualität zum ausdruck bringen zu wollen."³¹³ Diese Haltung, die wir als eine grundsätzliche und entscheidende bei Loos ansehen, bezeichnete Massimo Cacciari als eine "form of a *logico - philosophical* attack - the opposite of an aristocratic critique of taste."³¹⁴ Dieses Argument, dem wir gerne folgen wollen, bezeichnet Form und Inhalt der Kulturkritik von Adolf Loos, dessen Topos wir als Verklärung von Banalitäten hin zur Kultur subsumieren wollen. Für Loos und viele andere Architekten, Künstler und Theoretiker, von Ruskin über Morris, Le Corbusier, Gropius, Rossi, Grassi bis zu Herzog & de Meuron oder Krischanitz usw. ist also das Gewöhnliche ein Paradigma, ein Paragon, ein Muster, der Ausgangspunkt für kulturelle oder künstlerische Interventionen, dem man folgen muß. Diese Haltung wird allerdings nicht kritiklos hingenommen. Im folgenden müssen wir uns deshalb mit der anderen Seite, also der *aristocratic critique of taste* beschäftigen.

"Ich wähle nicht, was mancher Mann begehrt
Weil ich nicht bei gemeinen Geistern hausen,
Noch mich zu rohen Haufen stellen will."
WILLIAM SHAKESPEARE

2. Parageusie oder Kritik des Gewöhnlichen

Exkurs: Bernini, Loos und Hundertwasser in Polas Klempterei

Was ist an Gian Lorenzo Bernini kritikwürdig? Der überaus bedeutende Bildhauer, der größte Barockbaumeister, der *künstlerische Diktator seiner Zeit* (Friedell), Schöpfer des barocken Rom und Urheber von Meisterwerken wie *S. Andrea al Quirinale* oder dem Petersplatz bekam seinen Stellenwert in der Kunstgeschichte als Schöpfer eben dieser bedeutenden Kunstwerke. Man könnte aber auch die Perspektive verändern: War Bernini nicht auch gleichzeitig ein kleinlicher Einbläser von Päpsten und Kardinälen, ein Agent der Gegenreformation, quasi ein architektonischer Nachfolger des Ignatio von Loyola? Werden unter diesem Gesichtswinkel seine Meisterwerke zu barocken *Zeppelinfeldern*, zu fragwürdigen Attrappen eines Terrorregimes, daß keine Meinung außer der ihren dulden konnte? Ist es möglich, aus diesem Blickwinkel aufgrund dieser Fragwürdigkeit des Autors auch sein Werk mit neuen Gefühlen zu betrachten? Glücklicherweise müssen wir diese Frage hier nicht beantworten. Zu ferne liegen die geschichtlichen und geistigen Zusammenhänge, zu lange tot sind die von dieser Politik persönlich Betroffenen und - größtes Hindernis - Berninis Arbeiten sind bereits als Meisterwerke festgeschrieben, sind ein historisches Phänomen, daß schwerlich radikal umkehrbar erscheint, wollte man nicht verbissen gegen alles anschreiben, was bisher in dieser Causa von Erwin Panofsky bis Irving Lavin den guten Ton bestimmt hat.

Wenden wir uns einem anderen Fall zu. Adolf Loos war zwar auch ein Meister seiner Zeit, allerdings nicht vorbehaltlos. Zeitgenossen nannten seine Gebäude *Mistkiste*, *Kanalgitterhaus*, *Haus ohne Augenbrauen*. Die *Neue Freie Presse*, Österreich - Ungarns renommierteste Tageszeitung, schrieb über sein Haus am Michaelerplatz: "*In den öden Fensterhöhlen wohnt das Grauen.*"³¹⁵ Seine Architektur war sogar Anlaß für äußerst scharf geführte Gemeinderatsdebatten.³¹⁶ Sogar Kaiser Franz Joseph I., dem man nicht unbedingt großes Interesse an den kulturellen Stimmungen seines Riesenreiches nachsagen kann, wollte die Fenster seiner Appartements in der Hofburg vermauern lassen, nur, um dem Anblick des vis - a - vis gelegenen Looshauses nicht ausgesetzt sein zu müssen.³¹⁷ Selbst nach dem Tod von Loos gingen

diese Auseinandersetzungen weiter. 1933 etwa erschien in der *Volkszeitung*, einem rechtsgerichteten Wiener Blatt, ein Nachruf auf Adolf Loos, in dem der Redakteur, der mit *ein Bodenständiger* zeichnete, trotz eines versöhnlichen *De mortuis nil nisi bene* mit Loos, dessen "Ideen absolut und gar nicht in zur österreichischen Landschaft passen," radikal abrechnete:

"Verschandelt uns um Gottes willen nicht unsere liebe, schöne, traute österreichische Landschaft mit Produkten 'neuer Sachlichkeit!' ... Ja soll denn wirklich alles individuelle, mit der Natur und der heimatlichen Landschaft verbundene oder daraus entspringende gesunde Volksempfinden in öden Zementwürfeln, schachbrettartig angelegten Asphaltstrassen, operationsstuhl-ähnlichen Martermöbeln und ähnlichen hirn-mordenden Produkten einer auf Irrwege geratenen, mechanisierten und entgötterten Menschheit erstickt und erwürgt werden? ... Liebe Baulustige, ... soll, muß unsere schöne österreichische Wald - und Wiesenlandschaft durch solche Auswüchse über-rationalisierter Gehirne geschändet werden? Richtet euch ... nicht nach abgespielten Gemeinplätzen, nach von fragwürdigen Motiven getragener Bestrebungen irregeleiteter oder skrupelloser Auchbaukünstler ... und jagt die falschen Propheten mit all ihren öden Plänen und ihrer geschäftlhuberischen, unzeitgemäßen Salbaderei gründlich zum Tempel hinaus."³¹⁸

Im gleichen Jahr schrieb der Schweizer Architekt Alexander von Senger über Loos: "Dieser Loos ist der eigentliche Grundleger der baubolschewistischen Doktrin. Als im Jahre 1919 die Sowjetrepublik Österreich errichtet werden sollte, wurde Adolf Loos zum Akademiedirektor und als künstlerischer Diktator in den österreichischen Sowjet vorgesehen."³¹⁹ Wenn wir nochmals die griffigsten Anschuldigungen rekapitulieren, so sprechen Aussagen wie *öde Zementwürfel, hirn-mordende Produkte, abgespielte Gemeinplätze, fragwürdige Motive, Schachtelgefängniß - Unfug, Mistkiste, Kanal-gitterhaus, Haus ohne Augenbrauen, in den öden Fensterhöhlen wohnt das Grauen, Spott gegen die Meisterwerke, jeder Architektur hohnsprechende Gebäude, Scheusal von einem Haus, mehrhundertfach durchlöcher-te Ungetüme* oder *architektonische Attrappe* eine klare Sprache der Kritik. Wir wollen sehen, welche Folgen diese Kritik hatte. Nachdem es still um Loos geworden war, kam gegen Ende der sechziger Jahre überraschenderweise eine heftige Kritik an Loos durch den österreichischen Maler Friedensreich Hundertwasser:

"Von Österreich aus ging dieses Architektur - Verbrechen in die Welt. ... Der Österreicher Adolf Loos hat diese Schandtät in die Welt gesetzt, bereits 1908 und sinnigerweise mit seinem Manifest 'Ornament und Verbrechen'. Sicher hat er es gut gemeint. Auch Adolf Hitler hat es gut gemeint. Aber Adolf Loos war unfähig, fünfzig Jahre voraus-zudenken. ... Natürlich stimmt es, daß die schablonierten Ornamente Lüge waren. Verbrechen waren sie nicht. Durch die Abnahme der Ornamente wurden aber die Häuser nicht ehrlicher. Loos hätte das sterile Ornament durch lebendes Wachstum ersetzen sollen. Das tat er nicht. Er pries die gerade Linie, das Gleiche und das Glatte. Jetzt haben wir das Glatte. Auf dem Glatten rutscht alles aus. Auch der liebe Gott fällt hin. Denn die gerade Linie ist gottlos. ... Wer sich ihrer bedient, hilft mit am Untergang der Menschheit. ... Stundenlang kann man über das Elend berichten, daß mit Loos begann."³²⁰

Hundertwassers Kritik von 1968 richtete sich gegen den damals allgegenwärtigen Funktionalismus in der Architektur. Daß gerade Loos als Ziel der Funktionalismuskritik von Hundertwasser herhalten muß, ist ein Indiz dafür, wie unbekannt Loos zu diesem Zeitpunkt eigentlich gewesen sein muß, hätte der sich doch gewiß dem Inhalt dieser Kritik angeschlossen.³²¹

Vom *Verschimmelungsmanifest* über die Fenstermalaktion von 1972 führte ein direkter Weg zu dem Touristenziel in der Wiener Löwengasse, das mit seinem Feind, dem Looshaus, die besondere Ehre teilt, nach ihren Schöpfern benannt zu sein. Ähnlich wie bei Bernini und Loos haben wir also einen Künstler, Architekten und sein Werk, unähnlich ist allerdings die Rezeption. Während der römische und der Wiener Meister also relativ gelassen auf alle Demolierungsversuche ihrer selbst blicken können, ist die Position des Meister Hundertwasser weitaus unsicherer. Die Architekturkritik spottet unentwegt über den *Dauerschmerz* Hundertwasserhaus, Günther Feuerstein stigmatisiert dieses Haus unwidersprochen zum Kitsch; "Neckermann und Hundertwasser haben ihre Affinität bewiesen."³²² Kitsch kann uns hier allerdings nur am Rande interessieren, außerdem - auch das müssen wir zugeben - handelt es sich beim Hundertwasserhaus um ein einigermaßen originelles, populäres und im Gesamtwerk von Hundertwasser nicht widersprüchliches Werk. Es blieb jedoch nicht bei dem einen Haus. Allenortens entstanden Kirchen - wie die von Bärnbach in der Steiermark, Autobahnraststätten - wie die bei Wiener Neustadt in Niederösterreich, Dorfmuseen - wie das von Roiten in Niederösterreich, ja ganze Dorfkerne - wie der von Treffen in Kärnten nach Hundertwassers Entwürfen. Wir können also von einer Hundertwasser - Architekturmaschine sprechen, die sich selbst unaufhörlich gebiert. Hundertwassers Architektur wurde also - vorerst für ihn selber - schulbildend.

Doch damit nicht genug. Stellt also das Wohnhaus für die Gemeinde Wien von Friedensreich Hundertwasser einen vielleicht fragwürdigen, aber doch immerhin künstlerisch authentischen Beitrag dar, so ist die Umgestaltung eines Kurhotels in Mürzsteg (Steiermark) durch einen anonymen Bauherrn *im Sinne* von Hundertwassers architektonischer Sprache schon etwas anderes. Aber selbst dieser Epigone gebar noch Sub - Epigonen. Durch das Vorbild des *Nach Hundertwasser* - Hotels angeregt, ist die Dichte der nach Feierabend bastelnden, um ihr Häuschen nach Hundertwasser - nach Hundertwasser Hotel zu verschönern - nicht wirklich überraschend - groß. Der Prozeß, bei dem etwas ästhetisch fragwürdiges immer noch fragwürdigere Untersysteme erzeugt - man ist versucht, von einer Banalisierung zu sprechen - ist nicht neu.

Wenn wir wieder zu Bernini zurückkommen, so waren seine populären und vielleicht in einem bestimmten Sinne auch fragwürdigen Meisterwerke lange Zeit Anlaß für Epigonen. Wenn wir allerdings die Qualitäten eines barockisierten Raumes wie zum Beispiel die anonyme, alltägliche Architektur der Wachau in Österreich ansehen, muß sich solch eine Banalisierung nicht zwingend zum Nachteil auswirken. Vielleicht spielt hier die Frage nach der Fragwürdigkeit der Quellen eine Rolle. Auch diese Frage scheint hier nicht leicht zu klären sein. Wir sehen, daß viele kritische Annahmen problematisch sind. Die Kritik scheint sich sonderbar abzustufen. Die Vorwürfe an Loos stammen in unseren Beispielen aus wenig vertrauenswürdigen Quellen, oder die Konsequenzen aus der Kritik sind selbst fragwürdig. Entweder sind also die Autoren selbst oder ihre Absichten fragwürdig, nicht jedoch die Objekte, die kritisiert werden. Sowohl Bernini als auch Loos erfreuen sich ja größter Beliebtheit bei seriösen Kritikern. Wir müssen uns also um Fälle umschaun, wo alle Komponenten fragwürdig und banal sind.

Wenn wir uns also in diesem Sinn weiter umsehen, können wir schließlich doch ein Beispiel finden, das mit hoher Wahrscheinlichkeit alle von uns gewünschten fragwürdigen Eigenschaften auf einmal aufweisen kann - nämlich Modelleisenbahnanlagen. Hier haben wir gar keinen Autor, die Absichten hinter den Anlagen sind fragwürdig, die Struktur ist privat, denn niemand darf ohne den Besitzer spielen, mit ihrer gewöhnlich überaus dichten Bebauung und dem wirren Gleissystem ist sie ganz sicher überkompliziert und widersprüchlich.³²³ Berge grenzen an Seen, Dörfer und Städte sind kaum zu trennen, es gibt unübliche Größenverhältnisse: alles Indizien für ihre Fragwürdigkeit, den "gerade in der Architektur ist die Grenze zum Kitsch vielfach ein Maßstabsproblem."³²⁴

Wir wollen nun einen Randbereich, eine sekundäre, triviale, nicht im Mittelpunkt stehende Eigenschaft jener Modellanlagen, nämlich ihre architektonische Ausstattung kritisieren. In den Katalogen, die dem Modellbauer die Einzelteile seiner Individualwelt anbieten, gibt es den Fundus jener Wirklichkeiten, aus dem der leidenschaftliche Jünger der Modelleisenbahnen sein Ziel verwirklichen will, nämlich aus *nichts etwas* zu machen. Zigtausendmal steht etwa derselbe Bahnhof in den Modelleisenbahnlandschaften und leitet die Fahrgäste durch genormte Landschaften. Millionen von Modelleisenbahnen führen durch von Tunneln und Viadukten durchschnittene Gebirgslandschaften, über tiefklaffenden Abgründe, durch steil ragende Felsmassive. In den Städten ist Fachwerk, auf dem Lande alpenländisches Ambiente gefragt. Den Originalen der großen Fertighausfirmen nachempfundene Häuschen stehen einhellig mit Tankstellen, Sparkassen, alten Fabriksgebäuden, Bauernhöfen, Kirchen, Wassertürmen als erratische Blöcke in der Landschaft.

Nach welchen Bedeutungsmatrizen werden diese Anlagen gebaut? Welche Welt, welches Vorbild wird hier nachgeahmt? Ist es wirklich die Idylle, die es nur im Kleinen gibt und deren Erweckung bis ins kleinste Detail angestrebt wird, oder fließt auch die Banalität des täglichen Lebens, die Alltagswelt in die kleineren Welten ein? Baut man auch die Peripherien der Bahnstrecken, die Industriebrachen, das Bauhoffnungsgelände im Bahnbesitz mit abgestellten Wohnwägen und Notquartieren nach?

Ein Blick in die Modelleisenbahnfachjournale soll in diese Frage Einblick geben.³²⁵ Der erste Eindruck überrascht: fast alle städtebaulich und architektonisch relevanten Fragen werden hier behandelt,³²⁶ die Handbücher für Modellbahnfreunde lesen sich wie vereinfachte Städtebauskripts für Architekturstudenten.³²⁷ Offensichtlich soll der Modellbauer alle Grundsatzfragen der Stadt verinnerlichen, bevor er sich an seine Arbeit macht, also Dinge, die im richtigen Leben kein Interesse der Bürger finden, werden in freiwilliger Arbeit nach Dienstscluß vom Modellbaujünger studiert. Wir wollen durch ein Zitat diesen kleinen Städtebau deutlich machen:

"Dörfer und Städte gehören zur Modellbahn wie Gleise und Landschaften. Also rasch ein paar Häuser zusammengebaut und hinter dem Bahnhof aufgestellt. Doch diese Ansammlung von Gebäuden wirkt weder wie ein Dorf, noch wie eine Stadt. Fehlt ein Ortskern? Ist das Straßennetz nicht durchdacht? Passen die Baustile der Häuser nicht zusammen? Wieviel Platz ist nötig, um eine Stadt darzustellen? Gibt es grundlegende Unterschiede zwischen der Anlage eines Dorfes und einer Stadt? Nicht jeder Modelleisenbahner hat sich über diese Fragen schon einmal Gedanken gemacht. Doch was nützt die größte Vorbildtreue bei Gleisanlagen und Rollmaterial, wenn die Modellbahnanlage nicht realistisch "besiedelt" ist?"³²⁸

Planung und Anlage realistisch gestalteter Ortschaften werden mit vielen praktischen Beispielen und theoretischen Hinweisen erläutert. Dazu gehört ein "bißchen Baustilkunde ebenso wie Tips für die Alterung von Gebäuden oder ihre effektvolle Beleuchtung."³²⁹ Schon dieser kleine Einblick zeigt uns, daß es sich bei den Modelleisenbahnern um ernsthafte Zeitgenossen handelt, die nicht nur einfach so drauf los bauen. Was sind aber die Gestaltungsmittel der kleinen Welt, wenn diese erste Grundlektion gelernt ist? Zuallererst kommt es auf den Stil an:

"Wer sich den Aufbau einer Ansiedlung vorgenommen hat, denkt oft nicht an den Stil der Häuser. Er kauft einige Bausätze, ohne allzusehr auf eine einheitliche Stilrichtung zu achten. Auf diese Weise aber dürfte es kaum gelingen, die Ortschaft ansprechend zu gestalten."³³⁰

Die gestrengen Grundsätze der kleinen Städtebauer imponieren. Was macht der hoffnungsfrohe Jünger der Modellwelt nun mit seinen Bausätzen, die er - so hoffen wir wenigstens - akribisch und mit Liebe zum Detail gebastelt hat? Aus vielen Einzelhäusern entsteht kein Ensemble, so wird er bald feststellen müssen. Aber Hilfe naht: auch für diese Probleme hat die kleine Städtebaufibel Rezepte parat:

"Das Wichtigste ist der einheitliche Baustil aller Häuser. In einem wirklichen Dorf sind kaum nebeneinander verschiedene Stile vorzufinden. Auch die Kirche, die nie fehlen sollte, muß dazu passen. Sie ist meist das größte und schönste Gebäude und damit der Mittelpunkt des Dorfes."³³¹

Hier zeigt sich bereits ein Indiz für eine partielle Blindheit der Modeller. Der Wunsch nach der heilen Welt ist hier offensichtlich der Vater des Gedankens, jedoch gibt es zumindest in Mitteleuropa kaum ein Dorf, das nicht verschiedene Stile nebeneinander aufweist. Somit muß es sich bei all diesen Dörfern im Maßstab 1 : 1 um unwirkliche handeln, da ein wirkliches Dorf ja einen einheitlichen Baustil aufweist. Die Wirklichkeit findet also auf den Modellanlagen statt, die Begriffswelt ist ein Krebs. Natürlich ist auch die Moderne bei den Modellbauern ein Thema:

"Viele Negativbeispiele der modernen Architektur haben wir täglich vor Augen und leider selten geglücktes. Auch bei den Modellbauten gibt es eine Anzahl häßlich anmutender Häuser, die im Gefüge einer Stadt eher störend als bereichernd wirken. Zu allem Überfluß beherrschen diese Monstren aufgrund ihrer Ausmaße häufig ihre Umgebung."³³²

Hier ist also die ganze Kritik an der Moderne, genauer an ihrer Banalisierung mehr als deutlich zusammengefaßt. Die moderne Architektur ist häßlich, sie stört das Gefüge einer Stadt und sie

beherrscht durch ihre Ausmaße die Umgebung. All das sind Dinge, die in der kleinen Welt, die überschaubar ist, tunlichst vermieden werden sollte. Ein wichtiger Grundsatz der Modelllandschaften ist größtmögliche Detailtreue. Einen großen Umfang in den Handbücher bilden Anleitung für das künstliche Altern:

"Ein Gebäude wie dieses - [Polas Klempnerei aus den 50er Jahren, Herv. d. M] das Vorbild hat sicher etliche Jahrzehnte auf dem Buckel - besitzt in der Regel deutliche Alterungsspuren. Beim Pola - Modell sind diese in Gestalt von schadhaftem Putz und Schußlöchern aus der Kriegszeit bereits mit eingeformt. Der abbröckelnde Putz erhöht die realistische Wirkung. Wem die Wiedergabe von Kriegszerstörungen nicht gefällt, der kann die Löcher zuspachteln."³³³

Hier zeigt sich deutlich die Konsequenz: Offensichtlich wird die Welt erst wahrgenommen, wenn sie ein gewisses Alter auf dem Buckel hat, wenn sie Orden in Form von Einschußlöchern aufweisen kann, die man ja nicht unbedingt herzeigen muß. Die banalen Dinge der Jetztzeit sind offensichtlich nicht attraktiv genug, um sie auf so einer Anlage zeigen zu wollen, auf die man stolz sein will und die viel Geld kostet.

Eine ganz andere Vorgangsweise können wir im Projekt *Pizza - City* (1991 - 1996) des amerikanischen Künstlers Chris Burden finden. Seit über sechs Jahren baut Burden an einer etwa 8 Meter langen, pizzaförmigen Modellstadt mit mittlerweile tausenden Gebäuden. Burden verwendet dabei "Weihnachtschmuck, ... Gegenstände zum Sammeln, ... Teile für Spielzeugeisenbahnen, Papiermodelle historischer Gebäude, ... Spielzeuge und Zusatzartikel für Kriegsspiele" gleichermaßen.³³⁴ Diese Zufälligkeit der Auswahl ist ein wichtiger Umstand: nicht vom Künstler extra erzeugte Modelle, sondern solche, die unterschiedliche gesellschaftliche Bedürfnisse befriedigen, werden als "Prüfstein für eine ideale Welt" benützt.³³⁵ Das Ziel ist für Burden ein "nichtspezifizierendes Modell einer idealisierten Stadt" mit einem dichten Zentrum, mit Wohngebieten und Industrielandschaften, die in einem mehr oder weniger pastoralen Hinterland ausläuft. Gebaut wird aus völlig unspezifizierten Einzelstücken ein urbanes Gebilde, das unterschiedlichste *Aktivitäten* ermöglicht. In einem ähnlichen Sinn läßt sich beobachten, das Kinder als bevorzugte Spielorte nicht die schönsten Plätze aussuchen, sondern gerade Umgebungen wie Bahndämme oder Müllhalden, die Möglichkeiten des Spiels verheißen.

Die allermeisten Modelleisenbahnlandschaften sind jedoch Abbild einer offensichtlich kollektiv erwünschten und für gut geheißenen Welt. Die Miniaturlandschaften bieten also ein Spiegelbild des Spiegelbildes, manchmal sogar ein getreueres Abbild der Realität als die Realität selber. Die angebotenen Versatzstücke sind offensichtlich Erzeugnisse regressiver Entgrenzungsrituale, der Fundus für die kleine Welt ist auf den banalen Inhalt der Kataloge reduziert, diese requirieren ihre Modelle wiederum aus den noch banaleren Klischees und Ikonen der Wirklichkeit. Fast wie im richtigen Leben? Die Modellbahnanlagen stellen also ein unfreiwilliges Glaubensbekenntnis dar und die Kataloge der Modellbaufirmen sind gleichsam die Hohepriester eines Glaubens, die mit Resonanz für Modelle, durch

eine *kulturelle* und ästhetische Qualität der Nachahmung die Realität für die Modellbetreiber sortieren und brauchbar machen. Sie bieten eine parallele Dimension in *Echtzeit* mit Bauanleitung. Daraus wird für den Betreiber ein überschaubares Ereignis, in das er jederzeit ungestraft eingreifen kann. Das entspricht offensichtlich dem Ordnungsbedürfnis schlichter Gemüter. Als Abbild der Realität sind die Modellanlagen also Matrizen für das kollektiv Erwünschte im Denken und Handeln, in dem sich die Landschaft den Modellen angleicht. Tom Waits nannte dieses Prinzip *making feet for children`s shoes*. Während die kleinen Städtebauer die Welt kritisieren, kritisieren wir sie. Wir haben Leidenschaften gesehen, die allerdings die gleiche Grundlage wie unsere Leidenschaft für Le Corbusier oder Adolf Loos haben. Und überhaupt, Modelleisenbahnen sind nur ein Spiel - .

2. 1. Kritikmuster

Wir haben in vorhergegangenen Abschnitten die Argumente der Künstler überprüft, die Banalitäten interessant finden; nun aber haben wir es mit Kritikern zu tun, die aus vielfältigen Gründen solche Versuche als wertlos deklarieren. Wer hat nun recht, die Kritiker oder die Künstler? Jacques Derrida meint zum Beispiel: "Alles Unbedeutsame ist nicht schön."³³⁶ Nach der Meinung vieler Kritiker ist Banalität, gar das Gefallen daran, eine Form von *Parageusie*, einer abnormen Empfindung des Geschmacks. Die Bewertung wird durch ein Wertsystem und einem Rahmen von Referenzen des Beurteilers selbst geleitet. Wie Pierre Bourdieu argumentiert, sind die Bezugssysteme der Kritik in sich unfrei, streng genormt und klassifiziert, hängen also vom Standpunkt des Beurteilenden im kulturellen Feld ab. Müssen also Kritiker das Banale verdammen? Wenn wir wieder die im ersten Kapitel untersuchten zeitgenössischen europäischen Architekten betrachten, so regt sich natürlich auch vielfach Widerstand gegen die *Kisten* der Realisten, die in letzter Zeit eine große Publizität erlangt haben und deshalb auch in vielen europäischen Architekturschulen nicht ohne Einfluß geblieben sind. In der New Yorker Ausstellung *Light Architecture* zum Beispiel wurden die neuen Schweizer Architekten von Peter Eisenman als *Swiss Fascists* bezeichnet.³³⁷

Der Wiener Philosoph Konrad Paul Liessmann sieht ein wesentliches Merkmal der Moderne darin, daß diese sich nicht zuletzt "über ihre Differenz zum Gewöhnlichen und Alltäglichen" konstituierte.³³⁸ Offensichtlich gibt es von Seiten der Kritik klare Differenzierungswünsche zum Gewöhnlichen, Banalen, Allgemeinen. Jürgen Wissmann ist der Ansicht, daß "die "Zeilebation des Banalen" als der "Quelle neuer Schönheiten und Wunder" ... nicht leicht mit den tradierten Ansprüchen der Kunst zu vereinbaren" sei.³³⁹ Die *hohe Kritik* toleriere in der Regel, - so meinte wenigstens Novalis - *das Unbedeutende, Gemeine, Rohe, Häßliche, Ungesittete* nur als Witz; dieser allein mache es gesellschaftsfähig.³⁴⁰

Konservative Kritiker zum Beispiel griffen den Funktionalismus aus einer Reihe von Gründen an. Einer davon ist die Tatsache, daß der Versuch so prominenter Funktionalisten wie Le Corbusier, Walter Gropius und Hannes Meyer, Architektur auf den *Normalmensch* oder den *homme - type* zurückzuführen, ein statistischer Durchschnitt und deshalb banal sei. Weiters ist die offenkundige Argumentation der Modernisten in größtenteils ökonomischen Kategorien ausgedrückt, eine weitere Beanstandung der Kritiker, die dadurch den Verlust der künstlerischen Aura befürchten.³⁴¹

Es gibt aber auch Künstler, Architekten und Kritiker, die dem Gewöhnlichen, Alltäglichen etwas abgewinnen können. Diese charakterisiert Max Imdahl so, das solch eine Hinwendung in ihrer Erscheinung einerseits durch komplexe Reflexionen, aber auch durch die "Geringfügigkeit des künstlerisch - schöpferischen Aufwands" gekennzeichnet sei; darin liege die allfällige Spannung zwischen Banalem und Bedeutungsvollem.³⁴² Imdahl argumentiert also im wesentlichen mit der Trägheit der Künstler, die, so das Argument, auch ästhetisch den Weg des geringsten Widerstands gehen und deshalb das Naheliegende als Stoff ergreifen und nach ihren Vorstellungen verwandeln. Dem

kontext der Künstler Michelangelo Pistoletto, der meint, daß man immer versucht habe, mit intellektuelle Antworten zu geben, "als könnte der Tag mitten am Tag die Nacht schaffen und umgekehrt."³⁴³ Zeigt sich darin eine tieferliegende Gegnerschaft zwischen dem, was die Künstler an Banalitäten interessiert und dem, was die Kritik daran falsch findet? Kritiker werden als künstlerisch impotent diffamiert, Theorien wären banal, da wirklichkeitsfremd, Künstler, die das Gewöhnliche, das Unsichtbare und das Unsignifikante lieben, wird Nähe zur Banalität vorgeworfen. Dieser Konflikt bedarf einer Durchleuchtung: was wird wann und von wem als banal kritisiert?

Viele Kritiker nehmen an, daß das Gewöhnliche dazu neigt, eine despotische Uniformität zu erzeugen. Banalität wirke wie graphische Effekte, die nach Baudrillard mit ihrer geringeren Absolutheit und ihren deswegen größeren assoziativen Werten spekulieren.³⁴⁴ Diese Okkupation ist eine absolute und wird ohne Humor und Esprit ausgeführt. Vielleicht ein kleines Beispiel zur Illustration; Die Hochachtung der Kunstkritiker gegenüber der *Casa Cogollo*, ein ganz banaler Bau in Vincenza, sank sofort, als sich herausstellte, das dieser nicht, wie lange irrtümlich angenommen das Wohnhaus Andrea Palladios war. Dies verweist auf eine Bereitschaft zur künstlerischen Identifikation. Wir schlagen daher vor, zwei Kritikmuster ins Kalkül zu ziehen - ein eher unbewußte Kritik der Banalität und ein Form der Kritik, die Banalität von persönlich erworbenen, bewußten, wertenden Haltungen aus kritisieren. Wir wollen im folgenden herausfinden, welche Auswirkungen es hat, wenn Banalität als bedeutungslos oder wertlos deklariert wird.

2. 2. Banalität als Bedeutungslosigkeit

Wenn Banalität als etwas Bedeutungsloses definiert wird, ist die hauptsächliche Ursache dafür darin zu sehen, daß Bedeutungen nicht wahrgenommen werden können. Absolute Bedeutungslosigkeit gibt es aber nicht.³⁴⁵ Bedeutung ist eine mentale Qualität, niemals ein physikalische. Ein materielles Objekt kann tatsächlich aus sich heraus nichts bedeuten. Nur, wenn das Objekt in einen Kontext gestellt wird, kann es Bedeutung annehmen. Andererseits kann jedes physikalische Objekt in diesem Sinn benützt werden. Stanley Fish und Arthur C. Danto habe vielfach großartige (Miß) Interpretationen vorgestellt, wo selbst zufällige Wortanordnungen oder Küchengeräte in einen bedeutungsvollen Kontext gestellt wurden.³⁴⁶ Nur in einem bestimmten System kann sich etwas der Bedeutungslosigkeit annähern, ansonsten wirken immer formale, inhaltliche, historische oder kontextuelle Bedeutungen. Wenn zum Beispiel J. N. L. Durand in seiner rationalistischen Entwurfsmethodik das Bezugssystem der Architektur auf cartesianische Gittersysteme beschränkte, die ausschließlich im zweidimensionalen Raum wirken, wird es vielleicht möglich, ein System relativer Bedeutungslosigkeit zu erzeugen, die aber sofort wieder verloren geht, wenn man diese Versuche, was fast zwangsläufig geschehen muß, in ein anderes Bezugssystem stellt, zB. in ein historisches. Relative Bedeutungslosigkeit kann es erst durch die enge

Eingrenzung eines Bezugssystems geben. Allgemeine Bedeutungslosigkeit kann es demzufolge also auch in der Architektur nicht geben.

Beispielsweise bedeutet eine Pflicht zur Uniformierung nicht unbedingt die Auslöschung von sozialen Positionen, die sonst durch Kleidung ausgedrückt werden: nicht nur die Lampassen des Generals zeugen davon, sondern auch kleine nichtmilitärische Zeichen an der Uniform oder ein nicht zugeknöpfter Kragen werden in diesem Sinne sofort zum Zeichen von Ungehorsam.³⁴⁷ Es gibt viele weitere Beispiele für die Unmöglichkeit von Bedeutungslosigkeit. Der amerikanische Philosoph und Kunstkritiker Arthur C. Danto, der uns im weiteren noch beschäftigen wird, interpretierte zum Beispiel in seiner Untersuchung *Transfiguration of the Commonplace* Dosenöffner oder Reißnagel als eminent wichtige Kunstwerke, die solcherart ein ganzes Universum von Kunstwelten enthalten.³⁴⁸ Ludwig Giesz meint dazu 1971 in der *Phänomenologie des Kitsches*, daß Kitsch nicht objektiv bewertbar ist, sondern aus dem Erfahrungszusammenhang beschrieben werden muß.³⁴⁹

2. 3. *subtile Bedingungen für Bedeutungslosigkeit*

Wir wollen diese Prinzipien untersuchen. Die Motive, warum etwas nicht in seiner vollen oder ursprünglichen Bedeutung wahrgenommen werden kann, sind vielfältig. Als Hauptgründe für die Tatsache, daß man etwas nicht bewußt wahrnehmen kann und deshalb als banal klassifizieren muß, wollen wir eine fehlende Struktur, eine überkomplizierte Struktur, eine unbekannte Bedeutungsstruktur oder Sprache, ungenügende Distanz oder Transparenz, eine widersprüchlichen Struktur vorschlagen.

2. 4. *Bedeutungslosigkeit durch fehlende Strukturen*

Versucht man, sich etwas vollständig Strukturloses vorzustellen, könnte man etwa an ein kariertes Blatt Papier denken, etwa von der Art, wie es von Architekten wie Josef Hoffmann (Quadrat-I - Hoffmann) als neutrale Arbeitsunterlage verwendet wurde. Dieses Blatt Papier wäre als strukturlos anzusehen. Diese Sachlage würde sich vollständig ändern, wenn wir wüßten, daß das, was wir hier sehen und wie ein Stück kariertes Papier - sagen wir Millimeterpapier - aussieht, ein minimalistisches Kunstwerk von Agnes Martin aus den sechziger Jahren ist.³⁵⁰ Plötzlich wird einem als bedeutungslos deklarierten Objekt ein sehr ähnliches Objekt zugeordnet, das zu einem bedeutenden Werk der Kunstgeschichte und folgedessen - trotz der formalen Ähnlichkeit - in einer ganz anderen Kategorie zu behandeln ist. Genausogut könnte es sich bei dieser karierten Fläche aber auch um Architektur handeln: etwa um ein Arbeit von Arne Jacobsen, Richard Meier oder Herzog & de Meuron. Was diese höchst unterschiedlichen Architekten hier verbindet, ist die Tatsache, daß sie Gebäude entworfen haben, in denen gerasterte Fassaden eine Rolle spielen, allerdings jeweils in einem ganz anderen Kontext und Sinnzusammenhang. Die Tatsache der schieren Rasterung wird hier nur dazu benutzt, um eine wie auch immer geartete

Beziehung zwischen unabhängigen Einzelementen herzustellen. Diese Beispiele zeigen, daß die Bedeutungslosigkeit nicht in der fehlenden Struktur an sich zu suchen ist, sondern ausschließlich in fehlenden Interpretationszusammenhängen.

2. 5. Bedeutungslosigkeit durch überkomplizierte Strukturen

Im Mittelpunkt solcher Kritik stehen zum Beispiel die Dekonstruktivisten, denen vorgeworfen wird, daß deren höchstkomplizierte Projekte zu größter Beliebigkeit und Überkompliziertheit führen; als Ergebnis ließen sich nur noch banale Formalismen feststellen. Vittorio Magnago Lampugnani, der Eröffner der Berliner Architekturdiskussion attestiert verdrehten Grundrissen, aufgeregten Details und exzessivem Materialmix die Eigenschaft, banal zu sein. Der Architekt Daniel Libeskind verteidigt sich wütend gegen die Hegemonieversuche der *neuen Einfachheit*. Die Gefahr, daß sie die "faszinierende Vielfalt Berlins in banale Gleichförmigkeit" verkehre, in der langweilige und mittelmäßige Entwürfe den Ton angeben würden, sieht er als Desavouierung der Architektur.³⁵¹ Hier schwingt, als neue, gefährliche Waffe in der Architekturdiskussion die *Banalitätskeule* gefährlich hin und her. Zeichnungen von Daniel Libeskind zum Beispiel sind manchmal tatsächlich so kompliziert, daß sie auch von vielen Architekten, geschweige denn von Laien, schwer gelesen werden können. Für den Betrachter bleiben sie deshalb oft unverständlich und damit bedeutungslos.

Die berühmte Anekdote, daß Kaiser Josef II. Mozart vorwarf, ein eben gehörtes Stück könne vielleicht doch nicht von herausragender Bedeutung sei, weil Mozart darin zu viele Noten verwendet hätte, zeigt das Dilemma solcher Annahmen.³⁵² Mozarts entwaffnende Replik, daß er genau so viele Noten verwendet hätte, wie notwendig gewesen seien, verwies die Kritik in ihre Schranken. Dieses Muster läßt sich an vielen Beispielen zeigen: die Kritik entpuppt sich, wenn sie objektorientiert agiert, meistens als zu kurz gegriffen. Der klassische Fall der Bedienungsanleitung für einen Videorecorder zum Beispiel beweist, daß nicht das Gerät zu kompliziert ist, sondern der Benutzer zu simpel, der von vielen möglichen Funktionen gerade mal drei oder vier zu bedienen weiß. Bedeutungslos werden die anderen angepriesenen Eigenschaften, die das Gerät laut Informationszettel noch hätte. Diese werden durch ihre Kompliziertheit zu unerreichbaren Funktionen.

2. 6. Bedeutungslosigkeit durch unbekannte Bedeutungen

Im Jahre 1905 fand der deutsche Archäologe August Pollak in der Werkstatt eines Steinmetzen in der Via Labicana in Rom einen unförmigen, aber behauenen Stein. Er erwarb dieses Objekt aus Interesse und als Kuriosität. Erst 1958 entdeckte Filippo Magi, daß es sich bei diesem anscheinend völlig unbedeutenden, banalen Objekt um den Torso des fehlenden rechten Arms der Laokongruppe handelte, den Michelangelo Buonarroti rekonstruiert hatte und der dann durch verschiedene Umstände

nicht für die Statuengruppe verwendet wurde.³⁵³ Ein weiteres Muster für eine unbekannte Bedeutungsstruktur oder Sprache finden wir beispielsweise im Obelisk in Stanley Kubricks Film *2001 Space Odyssey*: etwas ist so fremd, daß es in keine Struktur eingepasst werden kann. Ähnliches läßt sich auch von den großen Köpfen auf der Osterinsel sagen: ist eine Struktur (noch) zu fremd, kann ihr keine Bedeutung zugemessen werden. Erst die Einordnung in einen klärenden Kontext hebt das Phänomen aus der Sphäre des Banalen. Es scheint ein Grundprinzip der Archäologie, aber nicht nur dieser Wissenschaft zu sein: viele Funde erscheinen zuerst banal und entpuppen sich später in der Zusammenschau als wichtige Artefakte.

Der Funktionalismus kämpfte in seiner aufklärerischen Phase unentwegt mit solchen Problemen. Die griechischen Bauern, die ihre im Zeichen des Fortschritt erhaltenen Closett-muscheln zum Olivenwaschen benutzten oder das Beispiel jener indischen Siedlung, wo für die Ärmsten Struktureinheiten geschaffen wurden, die aus einer Clozelle bestanden und einen auszubauenden, wachsenden Bereich für die Familienmitglieder, beweisen das Problem: noch nach Jahren wohnten ganze Großfamilien lediglich in den Clozellen. Brent Brolin kritisierte diese Zusammenhänge am Beispiel von Le Corbusiers Indienprojekte. Problematisch nur, daß aus diesen soziologisch - kontextuellen Problemen ästhetische Schlüsse gezogen wurden. Eine Toilettenschüssel ist nicht deswegen banal oder bedeutungslos, weil Bauern darin Oliven waschen. Bei den oben genannten Beispielen stellten sich also total belanglose Gegenstände, die aufgrund ihrer unbekannten Bedeutung als völlig bedeutungslos eingestuft wurden, schließlich als überaus bedeutend heraus. Selbst wenn wir die potentielle Bedeutung eines Objektes nicht kennen, schließt das seine potentielle Bedeutung nicht aus.

2. 7. Bedeutungslosigkeit durch ungenügende Distanz

Augustinus berühmte Frage *Was ist Zeit?* zeigt uns, daß es etwas geben kann, das zu nahe am Leben ist, als daß es Fragen zuläßt. Diese ungenügende Distanz oder Transparenz finden wir in vielen Bereichen des alltäglichen, persönlichen Lebens. Der Wahrheit nahe kommen wird die Annahme, daß zum Beispiel so etwas wie die private Wohn - und Lebenssphäre einfach zu nah, zu persönlich, zu banal ist, um in bedeutungsvollen Zusammenhängen gesehen werden zu können. Die eigene Wohnung ist in der Regel, wie viele Architektursoziologen nachgewiesen haben, eine allzunahe Struktur, ein blinder Fleck, worüber keine bedeutungsvollen Aussagen gemacht werden können.³⁵⁴ Andererseits zeigt Pierre Bourdieu oder die strukturelle Semantik, daß gerade in der Geschmackskultur durch sehr persönliche Dinge wie Reisesouvenirs oder ähnliches geradezu Eckdaten von Differenzierungsstrategien gesetzt werden.³⁵⁵

2. 8. Bedeutungslosigkeit durch eine widersprüchliche Struktur

Scheinbare Widersprüche sind bei vielen Architekten zu finden. Peter Behrens baute zuerst im Jugendstil, als der jedoch schnell zum Kitsch wurde, wandte er sich der modernen Richtung zu. Dieser Richtungswechsel war allerdings keine einmalige Angelegenheit. Wir können feststellen, das Behrens - und mit ihm viele andere Architekten des 20. Jahrhunderts - ihre Stile oftmals gewechselt haben. Diese Wendigkeit ist in der Architektur keine Seltenheit und hier auch nicht gemeint.³⁵⁶ Interessanter scheint der Fall zu sein, wo Widersprüche in ein und demselben Gebäude zu sehen sind. Das Pantheon in Rom könnte zum Beispiel als in sich widersprüchliche Struktur gelesen werden: einerseits eine Kreisform, die in Schnitt und Grundriss identisch ist, andererseits ein vorgestellter Portikus, der auf ganz anderes verweist. Auch die Moderne ist voll von Widersprüchen in einem Objekt, etwa Alvar Aaltos Büroflügel an seinem Kulturhaus in Helsinki. Ein ganz ähnlicher Fall zeigt sich beim *Haus am Michaelerplatz* von Adolf Loos. Hier haben wir Cippolinomonolithe, prächtige Ausstattung und differenziertesten Raumplan im Straßengeschoß und banale, standardisierte Grundrisse ohne jede Unterscheidung, einschliesslich einer langweilig - simplen Fassade über der Geschäftszone. Michel Foucault meint, daß solch eine Art von Anonymität unerträglich sei und wir so etwas nur als Rätsel akzeptieren können.³⁵⁷ Das ist eine Möglichkeit; man vermutet - durch die Meisterschaft des Urhebers dazu animiert - ein unsichbares Geheimnis. Die üblichere Reaktion ist allerdings, die Teile, welche widersprüchlich sind, ganz einfach zu ignorieren. Der Büroflügel von Aaltos Kulturhaus ist so banal, daß er für die Kritik gar nicht von Aalto sein kann. Robert Venturi hat in *Komplexität und Widerspruch* unermüdlich demonstriert, das Widersprüche - auch in einem Werk - keineswegs bedeutungslos sein müssen. Jacques Derrida und Paul De Man behaupten sogar, daß alle semiotischen Strukturen Widersprüche enthalten würden. Es ist also auch nicht leicht aufrecht zu erhalten, daß eine widersprüchliche Struktur wegen ihrer Widersprüche banal sein müsse.

2. 9. Schlußfolgerungen

Banalität als Bedeutungslosigkeit kann also niemals eine Frage von objektiven Eigenschaften in materiellen Dingen selbst sein. Was ist sie dann? Das Bedeutungslose (Banale) ist demnach etwas, das nicht zu interpretieren ist. Das Argument zum Beispiel, das Banalitäten den Geschmack oder die ästhetischen Erfahrungen des Publikums standardisieren, kann nicht durch Beweise abgestützt werden, dafür aber gibt es interessante Gegenbeispiele. Die Seifenoper *Dallas* war ursprünglich auf den Geschmack von amerikanischen Mittelklassefrauen zugeschnitten, überraschenderweise wurde diese Serie jedoch fast überall in der Welt sehr populär. Der Grund dafür ist, daß die zugegebenermaßen schematischen Charaktere und simplen Handlungsstränge von verschiedenen Zuschauerschichten unterschiedlich interpretiert wurden. Tamar Liebes und Elihu Katz zeigten in ihrer Studie *the export of meaning* auch ganz andere Interpretationsmöglichkeiten dieser trivialen *soap opera*, von der wir annehmen könnten, daß sie außer seichter Unterhaltung keine Bedeutung hätte.³⁵⁸ Die Rezeptionsgeschichte zeigt allerdings etwas ganz anderes: Amerikanische Homosexuelle versahen die gleichen Szenen mit völlig unterschiedlichen Bedeutungen als marokkanische Araber, die ihre Vorurteile von amerikanischer Korruption und westlichem Familienleben bestätigt fanden. Der Handlungsablauf war unverbindlich genug, um verschiedenen ethnischen und regionalen Meinungen Anlaß zu verschiedenen Sichtweisen zu geben. Diese verschiedenen Interpretationen haben ihre Ursachen in den unterschiedlichen gesellschaftlichen Situationen. Deswegen ist die Behauptung, daß Banalität eine nur konservierende Funktion hat, nicht aufrecht zu erhalten.

Ähnlich wie *Dallas* war der Film *Casablanca* mit Humphrey Bogart und Ingrid Bergman in den Hauptrollen zu seiner Entstehungszeit ein billiger, sehr banaler und schnell abgedrehter politischer Propagandafilm. Damals hätte kein Intellektueller mit etwas Selbstrespekt gerne zugegeben, diesen Film gesehen zu haben, weil er wertlos, simpel und banal zu sein schien.³⁵⁹ Heute wäre es geradezu peinlich, wenn man nicht in der Lage wäre, Bogart's *Here's looking at you, kid* oder *We will always have Paris* zu identifizieren. Richtige Intellektuelle wissen nun sogar, im Gegensatz zu weniger *sophisticated* Kinogehern, daß entgegen der populären Meinung Bogie niemals *Play it again, Sam* sagt. Was als B-movie begonnen hat, wurde zu einer kulturellen Ikone: Es gibt unzählige Bars im *Casablanca* look, in Österreich ist die Werbung für die Zigarettenmarke *Casablanca* sehr erfolgreich, es gibt sophistische Dissertationen über diesen Film, er wird in den besten Programmkinos gemeinsam mit solchen *high-brow* Klassikern wie Jean Cocteau's *Beauty and the Beast* oder Alain Resnais *Last Year in Marienbad* gezeigt.

Die Pluralität von Botschaften sensibilisiert den Betrachter letztlich für die Pluralität der Welt, indem sie es erschweren, blindlings nur einem Modell zu folgen und alle anderen auszuschließen. Philip Johnson hat, um wieder auf die Architektur zurückzukommen, mit seinen Pavillions in *New Canaan* die architektonischen Konsequenzen der Koppelung von Hochkultur und *Camp* - Banalität eindrucksvoll

präsentiert. Wenn also banale Ereignisse genauso wie die hochkulturellen den Status einer kulturellen Ikone erreichen können, folgt daraus eine Homogenisierung des Geschmacks, die dazu beiträgt, Standesunterschiede in einem ästhetischen Sinn zu beseitigen. Diese *antikolonialistische* Popularisierung von Ideen kann also durch ihre weitreichende Verbreitung auch aufklärerische Wirkung haben.

All diesen Beispielen für Kritik an der Banalität ist gemeinsam, daß das Banale als bedeutungslos betrachtet wird. Das, was wir nicht sehen oder deuten können, erscheint bedeutungslos zu sein. Wir müssen allerdings feststellen, daß alle Beispiele für Bedeutungslosigkeit total vom Kontext abhängig sind. Man kann also folgende Aussage treffen: Bedeutungslosigkeit in der Architektur gibt es nicht, da es nichts gibt, was nicht in irgendeinem Kontext steht. Als bedeutungslos erscheint etwas dann, wenn es sich aus den verschiedensten Gründen nicht interpretieren läßt, weil ein kontextueller Zusammenhang fehlt. Wenn wir also Banalität als bedeutungslos kritisieren, bleiben zu viele Bereiche ungelöst und offen. Wir schlagen vor, Banalität nicht in erster Linie als bedeutungslos anzusehen, weil viele theoretische Fragen damit nicht befriedigt werden können. Dieser unbewußten Kategorisierung wollen wir nun die entgegengesetzte Möglichkeit entgegenstellen: Man will das Banale nicht interpretieren, weil keine Bedeutung zu erwarten ist.

2. 10. Banalität als Wertlosigkeit

Argumente, warum man das Banale nicht interpretieren will, also die Annahme, daß keine Bedeutung zu erwarten ist, kreisen vor allem um den Begriff *Autor*. Michel Foucault stellt fest, daß der Autor der "Angelpunkt für die Individualisierung" in der gesamten Geistesgeschichte sei.³⁶⁰ Daraus folgt für Foucault eine zwingende Differenzierung zwischen Autor und Werk, da wir nicht klar sagen können, ob etwa alles, was ein Autor hinterlassen habe, also vielleicht "einen Hinweis auf ein Rendez - vous oder eine Adresse oder eine Wäschereirechnung" auch bestimmt zu einem Werk gehöre.³⁶¹ Besonders hebt Foucault die klassifikatorische Potenz eines Autors hervor:

"Ein Privatbrief kann einen Schreiber haben, er hat aber keinen Autor; ein Vertrag kann wohl einen Bürgen haben, aber keinen Autor. Ein anonymer Text, den man an einer Hauswand liest, wird einen Verfasser haben, aber keinen Autor. Die Funktion des Autors ist ... charakteristisch für Existenz -, Verbreitungs -, und Funktionsweise bestimmter Diskurse in der Gesellschaft."³⁶²

Foucault sieht also im Begriff des Autors den wesentlichen Aspekt der Einordnung, ein *diskursivitätsbegründendes* Moment (Foucault). Wir sollten also als zweites Kritikmuster ein Muster der bewußten Ablehnung durch einen bestimmten Wertemaßstab ansehen.³⁶³ Diese Art von Kritik *will* das Banale nicht interpretieren, es ist nach dieser Haltung also keine Bedeutung zu erwarten, weil es entweder keinen Autor gibt oder aber die Absichten des Autors fragwürdig sind.

2. 11. Wertlosigkeit durch fehlende Autorenschaft

Jorge Luis Borges und andere postulierten, daß es immer darauf ankomme, *wer* etwas macht. Nehmen wir an, daß ein Affe im Wiener Tiergarten Schönbrunn einen Text auf eine Schreibmaschine tippt, der buchstäblich ident mit Goethes *Prometheus* ist. Man würde sagen, daß der Affentext keine Bedeutung hat und daß es sich nur um einen erstaunlichen Zufall handelt. Es gibt keinen bewußt handelnden Autor, d.h. keinen Künstler oder metaphysischen Helden. Niemand begründet durch solch ein Ergebnis einen Diskurs, nicht einmal die Systeme, Denkfiguren, Metaphern, die durch Goethe in die Welt gekommen sind, werden hier repetiert. Goethe geht eben mit seiner Autor - Funktion über sein Werk hinaus, dem Affen bleibt diese Möglichkeit auch durch seine individuelle Glanzleistung verschlossen. Arthur C. Danto hat diese theoretischen Versuche, zum Beispiel die Interpretation einer zufällig aufgeschlagenen Telephonbuchseite als ein bedeutungsvolles literarisches Werk, ausführlich betrieben. Die Bibel jedoch wurde von den Kabbalisten, von Philo Judaeus oder Calvin so gelesen, daß der Stelle, die zufällig aufgeschlagen wurde, volle Bedeutung zukam, weil es bei diesem Autor, also dem Heiligen Geist oder Gott durch seine unendliche Weisheit keine Zufälle oder Sinnlosigkeiten geben kann. Scheinbar ähnliche Probleme finden wir auch im Bereich der modernen Kunst oder Architektur, zum Beispiel bei Computer

- Gedichten, automatischen Kunstwerken oder Peter Eisenmans *Scaling* - Programmen, wo in einem ziemlich komplizierten Prozeß versucht wird, eine traditionelle, künstlerische Autorenschaft durch ein mehr oder weniger zufälliges Generierungs - und Auswahlverfahren zu ersetzen. Tatsächlich jedoch würde bei Eisenmans Entwürfen niemand ernsthaft davon sprechen können, das der Wert oder Unwert der Ergebnisse jener Prozesse durch eine fehlende Autorenschaft Eisenmans im Sinne Foucaults begründet liegt.

2. 12. Wertlosigkeit durch fragwürdige Autorenschaft

Der anonyme Bauherr, der, wie Heinrich Klotz zeigt, mit mediterranen Versatzstücken eine Urlaubserinnerung baut, erzeugt etwas banales, höchstens Kitsch.³⁶⁴ Die formale und moralische Fragwürdigkeit solcher Versuche haben Wolfgang Richter und Jürgen Zänker in ihrer Untersuchung *Der Bürgertraum vom Adelsschloß* ausführlich behandelt, sodaß wir hier darauf verweisen können.³⁶⁵ Frank Gehrys 1987 in Santa Monica (Kalifornien) errichtetes eigenes Haus aus banalen Baumaterialien wie Wellblech und Baustahlglittern bleibt deswegen nicht banal, weil der Autor, Gehry, unabhängig davon, was er selbst damit bezweckte, die Instanz darstellt, dieses Bauwerk nicht als Ansammlung banaler Bauteile zu lesen, sondern als Kommentar zur zeitgenössischen Architektur.³⁶⁶ Entscheidend ist also hier der Autor, der das eine Ergebnis peinlich und das andere zu einem bedeutenden Beitrag der Architektur macht.

Patrick Brantlinger zeigt in seinem Buch *Bread & Circuses. Theory of Mass Culture as Social Decay* die lange Geschichte der Kritik an der Massenkultur. Von Herodots radikaler Aussage: *eine Masse ist für gar nichts gut* bis hin zu modernen Kritikern identifizieren viele die Ursprünge dieser Erscheinungen in einem heterogenen, fragwürdigen Publikum mit schlechtem Geschmack, die originelle Lösungen behindern und deswegen Banalität produzieren.³⁶⁷ Für diese Kritiker hat die *low culture* solcherart konservierende Funktionen: Sie imitiert, popularisiert und banalisiert die originalen und herausfordernden Werke der Hochkultur. Helmut Spieker kritisiert das ästhetische Erscheinungsbild diese Häuser als Erscheinungen des *verkommenen Bürgertums*, wo all diese Eigenschaften wie elegant, großzügig im Sinne von wertvoll und traditionell, aber auch Rationalismus und Funktionalismus als Ideen irgendwann einmal *zu Hause* waren und auch ihre visuellen Immanationen hervorbrachten. Kirk Varnedoe schreibt der Trivialkultur ebenfalls dieses konservative Potential zu: nicht der "flimmernde Glanz einer hektischen, flüchtigen Neuheit" kennzeichne diese, sondern vielmehr "ein Repertoire abgedroschener Klischees, vom Verschwinden bedrohter Vertrautheiten oder untergegangener Ideale" komme darin zur Geltung.³⁶⁸ Richard Shusterman weist darauf hin, das traditionelle ästhetische Prädikate wie Anmut, Eleganz oder Stil häufig auf die Produkte der populären Kunst angewandt wurden, ohne daß eine ersichtliche Entsprechung dafür vorhanden wäre.³⁶⁹

2. 13. Wertlosigkeit und Kitsch

Wenn Banalität, Gewöhnlichkeit, Alltäglichkeit Gefühle erzeugt, anstatt authentische Emotionen zu zeigen und diese zu symbolisieren, entsteht eine gewisse Nähe zum Kitsch. Die Kitschtheorie sieht vor allem Werke der Hochkultur gefährdet, zu Formeln reduziert, dadurch simplifiziert und auf einfache Effekte reduziert zu werden. Wie hängen Kitsch und Banalität zusammen? Gerd Zimmermann schlägt in seiner Untersuchung *Das Phänomen Kitsch - Zur Psychologie der Massenkultur* vor, "Kitsch als Resultante der folgenden drei Wirkungsfaktoren zu bestimmen, nämlich Trivialität, Sentimentalität und Phantastik".³⁷⁰ Wir wollen dieser Systematik folgen und müssen gleichzeitig feststellen, daß das Phänomen Kitsch das Banale nach dieser Definition nur am Rande streift, denn, so schließt Zimmermann weiter, "keine dieser Qualitäten für sich dürfte Kitsch erzeugen. Bloße Trivialität z. B. ist einfach langweilig und dem Kitsch daher vollkommen fremd."³⁷¹ Was ist das Wertlose, Triviale, Banale in diesem Sinnzusammenhang? Nach Gerd Zimmermann bezieht es sich "auf das (kognitive) Moment des Verstehens, welches im Kitsch nicht intellektuell und elitär, sondern populär und egalitär ausgelegt wird Aus dieser Grundtendenz, das Gewohnte zu bestätigen, erwachsen die Kitschkomponenten der Verniedlichung, der Simplizität, der Mittelmäßigkeit. Auf dem Trivialen ruht der Masseneinfluß des Kitsches."³⁷² Die Architektur als allgemeines Medium scheint uns deshalb geeignet, den *Masseneinfluß des Trivialen*, der zu Kitsch führen kann, zu internalisieren - am Beispiel von *Fertighäusern* sehen wir diese Wechselwirkung.

Roland Barthes sprach davon, "daß die Allgegenwart des Bedeutenden ... sehr genau die Mechanik des *Alibis* reproduziert: auch im Alibi gibt es einen erfüllten und einen leeren Ort, und beide sind durch die Beziehung einer negativen Identität verbunden."³⁷³ In diesem Sinn glaubt eine mehr pädagogisch orientierte Kritik, daß Banalitäten passive und unkritische Wahrnehmungen und damit letztlich die Unaufmerksamkeit der Benutzer fördern. Die Urteilskraft wird von den banalen Dingen entschärft. Andere Kritiker behaupten, daß Banalitäten eine passive Wahrnehmung verstärken und vernachlässigte und unkritische Konsumenten der Kultur produzieren. Aufgrund von subtilen, vielleicht sublimen Techniken von Inserenten wie in unserem Fall, so lautet deren Argument, hat das Publikum keine Vorstellung davon, daß es manipuliert wird und wird so zu einem willenlosen Opfer.

Das Magazin *Immobilienzeitschrift*, eine Publikation der österreichischen Immobilienhändler verwendet in einer Ausgabe fünfundfünfzig (*sic!*) verschiedene Bezeichnungen für die dort angebotenen Einfamilienhäuser (Doppel - und Mehrfachnennungen wurden nicht berücksichtigt), die, betrachtet man auch die Bilder der solcherart angepriesenen Häuser, alle nur eines zeigten: ganz gewöhnliche, banale Wohnhäuser.³⁷⁴ Ein Reizwort von Fertighausanbietern zum Beispiel lautet *schlüsselfertig*. Häuser werden zu Fixpreisen angepriesen, also zu einem Festpreis, der kalkulierbar wirken soll. Von den Differenzen

dieser *Fixpreise* zu den tatsächlichen Baukosten leben bekanntlich Fertighaushersteller.³⁷⁵ Baudrillard weist in seiner Untersuchung *Das System der Dinge* auf das Prinzip hin, das hier zur Wirkung kommt:

"Wenn man sich vom Modell aus der Serie zuwendet, wird offenbar, daß die sichtbaren Qualitäten des Gegenstandes parallel mit den technischen abnehmen, zum Beispiel im Material: ... Ein Schiebefenster ist in der Modelleinrichtung aus Glas, in der Serienausstattung aus Plastik. Die Möbel sind hier aus gediegenem Holz, dort aus Faserplatten."³⁷⁶

Ein politischeres Argument meint, daß das Banale dazu diene, eine gesellschaftlich konservative Struktur aufrecht zu erhalten, die über die öffentliche Meinung wirkt, die sie erzeugt. Letztlich fördert Banalität Projektionen auf öffentliche Vorbilder und schafft dadurch Vorurteile, obwohl sie Vorurteilslosigkeit vorgibt. Die Verkaufspropaganda der Fertighausfirmen wäre also ein Alibi, das über die formale Banalität hinweghelfen soll. Es muß eine formale Kategorie sein, da ja das Wohnen selbst, natürlich auch das preisgünstige Wohnen, ein legitimes Grundrecht ist und vielleicht in diesem Sinne nicht banaler ist als das Leben selbst. Ein Alibi ist aber eine Ausrede, eine Rechtfertigung für ein nicht zugegebenes Verbrechen. Worin kann dieses - formale - Verbrechen also liegen?

Häuser dieser Kategorie waren bis zum 20. Jahrhundert keine Aufgabe für Architekten, vielleicht nicht einmal eine architektonische Kategorie. Seit Le Corbusier gibt es ein starkes Interesse von Architekten an Einfamilienhäusern, das auch mit dem sozialen Argument des billigen Bauens für die Massen verbunden ist.³⁷⁷ Dieser Topos ist nach dem 2. Weltkrieg größtenteils wieder zu den Agenden der Baumeister, Bauzeichner und Pfuscher geworden. Aber etwas Seltsames hat sich ereignet: ist nicht der große Traum der Architekten der 20er Jahre in diesen Häusern erfüllt worden? Industriell hergestellt, billig, für jedermann zu haben, *klassenlos*, gleiche Größen, ähnliche Formen, sehr einheitliche formale Typen, wenig individuelle Formen. Bruno Taut formulierte dies so:

"Es [Das Haus] ist ein Erzeugnis kollektiver und sozialer Gesinnung. Wiederholung ist also nicht unerwünscht, sondern im Gegenteil das wichtigste Kunstmittel. Bei gleichen Bedürfnissen gleicher Bau, daher Abweichung zum Besonderen nur, wo das Bedürfnis ein besonderes ist."³⁷⁸

Diese Häuser entsprechen eigentlich nur in einem nicht den Forderungen der Funktionalisten - sie haben keine flachen Dächer. Ist das ein Grund für die verächtlichen Kommentare der Kritiker?³⁷⁹

2. 14. Kritik der Kritik

Was verliert die Architektur, wenn man sie als wertlos qualifizieren muß? Viele Autoren verweisen auf das unstatische der Verhältnisse: "Auch im 'Pop - Art' sind die Objekte, wenn sie zum Anschauen dargeboten werden, nicht mehr von Bedeutung. Die Bierbüchsen sollen ihre Funktion als Bierbehälter *verlieren!*"³⁸⁰ Banalität hat keinen Schöpfer. Nicht um originäre Produkte eines Demiurgen geht es hier also, sondern um Banalitäten, um Alltägliches, um Gewöhnliches, wo scheinbar alle Wahlmöglichkeiten

für eine Interpretation von selbst angeboten werden. Einer Zuwendung zu *verpersönlichten* Dingen muß nach Jacques Derrida ein Wunsch nach Selbstbestätigung vorausgehen. Diese Zuwendung findet dann eben noch nicht auf das Ding selbst statt, sondern über einen Umweg über einen bereits interpretierten (ausgelaugten) Gegenstand, der im tiefsten Grunde höchstens die Persönlichkeitsstruktur seines Demiurgen aufweist, aber nicht die seines Verwenders. Auf solche Prinzipien sind Werbungen aufgebaut, sie sind die erste Stufe der Begehrlichkeit. Solcherart entziehen sich Banalitäten der Beurteilung als Fehlleistung ästhetischer Vernunft, weil sie kaum Angriffsflächen bieten. Derrida sieht Begriffe wie *Brennpunkt* oder *Ursprung* als "Schatten oder ungreifbare, nicht aktualisierbare oder vorerst nicht existierende Virtualitäten."³⁸¹ Es gibt keine Einheit oder absolute Quelle der Banalität. Banalität ist also virtuell, noch gestaltlos und eigentlich unwirklich und deshalb ohne Interpretation, noch keiner (Neu) Interpretation zugeführt.

Günther Feuerstein zum Beispiel entwickelt vier Entstehungsmöglichkeiten von Kitsch, die allesamt durch eine Verschiebung stattfinden.³⁸² Diese Möglichkeiten sieht er in einer zeitlichen Verschiebung, einer geographischen Verschiebung, einer gesellschaftlichen Verschiebung oder in einem imitativen Naturalismus. Um diese Thesen zu belegen, sucht nun Feuerstein Objekte, die er für *nicht kitschwürdig* erachtete. Darunter fielen eine Reihe von Begriffen wie "Volkskunst, Trivialkult, Primitive Kunst, Subkultur, Gegenmieu, Gegenkultur, Underground, Ghettokultur, Diasporakultur, anonyme Kunst, inzidente Kunst, Hobbykunst, Dilettantismus, Arbeiterkultur, Kinderkunst, 'Spinner' Arbeiten oder 'Kunst der Geisteskranken'".³⁸³ Diese Kategorien sind nach Feuerstein aus dem Kitschbegriff auszugliedern. Als Gebiete des Kitsches sieht er wiederum "Gebrauchsobjekte, Wandschmuck, Gemälde, Kunsthandwerk, Gewerbe, Interieurs, Architektur, Souvenirs, Kitschmensch, Devotionalien, religiöse Symbole, nationale Symbole, Patriotismus, verehrte Persönlichkeiten, Trivialliteratur (Comix), Wandbilder, Grafitti" oder auch so abstrakte Begriffsfelder wie "Erotik und Sexulität".³⁸⁴ Hier sehen wir mustergültig solch einen illegitimen Versuch, objektorientiert zu argumentieren. Für alle diese Bereiche ist natürlich eine Klassifizierung *per se* nicht verbindlich definierbar, keine scharfe Grenzziehung ist möglich. Es gibt lediglich einen ständigen Transfer zwischen Kitsch und Kunst, Themenfelder wie *die* Architektur oder *das* Wandbild können niemals ursächlich eine Symbiose mit Kitsch eingehen.

Mit der Hinwendung auf ein Objekt ist nicht nur dieses selbst, sondern über einen Umweg auch das bereits interpretierte Objekt, das sowohl die Persönlichkeit seines Schöpfer wie auch die Persönlichkeit seines Benützers zeigt, betroffen. Werbung gründet sich auf diese Prinzipien, die die erste Ebene des Wünschens formen. Deswegen kann Banalität nicht als eine Art Fehltritt einer ästhetischen Angelegenheit verurteilt werden, weil sie dazu nicht genug Angriffsflächen bietet. Entweder fehlt der Kontext oder der Autor. Es gibt also keine absolute Quelle oder einheitliche Prinzipien für Banalität.

2. 15. Zusammenfassung

Wir haben die hauptsächlichen Argumente gegen Banalität im allgemeinen und in Kunst und Architektur betrachtet. Beinahe alle diese Argumente haben, wie wir gezeigt haben, ihre Mängel. Wenn wir Banalität als wertlos oder bedeutungslos kritisieren, bleiben zu viele Bereiche ungelöst und offen. Wir schlagen also vor, Banalität nicht in erster Linie als wertlos oder bedeutungslos anzusehen, weil viele theoretische Fragen damit nicht beantwortet werden können. Das Hauptproblem der Kritik von Banalität und Kitsch ist ja der Wunsch, inakzeptable psychologische und ästhetische Werte objektiven physikalischen Attributen von Dingen zuzuschreiben, anstatt die Interpretationsmodelle zu untersuchen. Von einer solchen Position wird es, wie Arthur C. Danto unermüdlich demonstriert hat, unmöglich sein, etwa Künstler wie Marcel Duchamp, Andy Warhol oder Jeff Koons zu verstehen. In Gegenständen liegen keine Bedeutungen, sondern nur Unterschiede, die es für den Betrachter möglich machen, ihnen Bedeutungen zuzuschreiben. Ähnliches erklärte schon Aristoteles, der die Gefühle beschrieb, die durch Transformationen des Gewöhnlichen beim Betrachter ausgelöst werden können:

"Denn von Dingen, die wir in der Wirklichkeit nur ungern erblicken, sehen wir mit Freude möglichst getreue Abbildungen, z. B. Darstellungen von äussert unansehnlichen Tieren und von Leichen."³⁸⁵

Friedrich Nietzsche meinte, daß es keine moralischen Tatsachen, sondern nur moralische Interpretationen von Tatsachen gäbe.³⁸⁶ Als Paraphrase auf Nietzsche und Derrida könnten wir vorschlagen, daß es keine banalen - oder *kitschigen* oder geschmacklosen oder einfachen - Dinge gibt, nur banale - oder *kitschige* oder geschmacklose oder einfache - Interpretationen. Also ist die Kritik des Banalen auch unvermeidlich Kritik an den Kritikern des Banalen.

"Phaekon ruht allhier,
der lenkte den Wagen des Himmels;
wenn er ihn auch nicht hielt,
doch sank er in großem Beginnen."
OVID

3. Paragon oder die Ästhetik des Banalen

Exkurs: Das Eintagsfliegenprinzip

Wer war der größte Komponist des 19. Jahrhunderts? Diese Frage ist offensichtlich nicht so ohne weiteres zu beantworten: das 19. Jahrhundert ist voll von musikalischen Genies. Nur schwer dürften wir allerdings an Kapellmeister Carl Friedrich Zelter vorbeikommen, den Goethe selbst, der zu solchen musikalischen Genies wie Franz Schubert oder Ludwig van Beethoven bekanntlich kaum Zugang gefunden hat, als solches ansah.³⁸⁷ Jedoch der Meister irrte; mit dem braven Zelter beschäftigen sich höchstens noch einige Weimarer Goetheologen, für die Kunstgeschichte scheint dieser Mann verloren zu sein. Aber auch Goethe selber wurde ein Opfer solcher Fehlurteile; hielten doch die meisten Zeitgenossen - seine Frau eingeschlossen - Goethes Schwager Christian August Vulpius, den Verfasser des unsterblichen *Rinaldo Rinaldini* für den bedeutensten Dichter seiner Zeit. Solche Fehlurteile, die wir so nicht erwarten würden, sind nicht so selten, wie man denkt. Egon Friedell nannte einige davon: so galt zum Beispiel als größter Maler seiner Zeit Raphael Mengs, während El Greco gleichzeitig nicht einmal in Meyers Konversationslexikon zu finden war.³⁸⁸ Francis Haskell schrieb ein ganzes Buch über Künstler, die einstmal die *Größten aller Zeiten* waren, ein Umstand, der oft wenige Jahre später bedauerlicherweise total vergessen wurde.³⁸⁹ Auch Adolf Loos, der in *Ornament und Verbrechen* so provozierend fragte, wo den in zehn Jahren die Arbeiten von Joseph Olbrich seien und wo jetzt schon die Arbeiten von Otto Eckmann sind, irrte sich bisweilen in seinen Einschätzungen.³⁹⁰ David Bowie besang in seinen *Heroes* diese Helden *just for one day*. Wir könnten dabei zum Beispiel an August Endell denken, der, obwohl er sogar als einer der Nachfolger von Henry van de Velde für die Weimarer Kunstschule vorgeschlagen war, also zu seiner Zeit nicht ohne Bedeutung gewesen sein muß, ohne *Elvira* total im Vergessenen dümpeln würde. Was alle diese Beispiele verbindet, ist ein Prinzip: sie alle waren modisch, aber nicht modern.

Welchen wichtigen Stellenwert die Mode zu allen Zeiten hatte, zeigt uns jene Begebenheit, von der Matthäus im 22. Kapitel sprach:

"Da trat der König herein, um nach den Gästen zu sehen, und sah unter ihnen einen Menschen, der nicht mit dem hochzeitlichen Gewand bekleidet war. Und er sprach zu ihm: Mein Freund, wie bist du hereingekommen, da du doch kein hochzeitliches Gewand trägst? Und er blieb stumm. Da sprach der König zu den Dienern: Bindet ihn an den Händen und Füßen und werft ihn in die Finsternis des äußeren Daseins hinaus, wo die Menschen wehklagend und zähneknirschend leben."³⁹¹

Es gab unzählige Versuche von Theologen, das hochzeitliche Gewand mit dem Zustand der Seele in Zusammenhang zu bringen, da es undenkbar schien, das Christus, der gemeinhin für diesen König gehalten wurde, so versessen auf Etikette gewesen wäre. An der distinktiven Eigenschaft der Mode, die, wir haben es gesehen, sogar gefährlich werden kann, hat sich bis heute wenig geändert. In der Öffentlichkeit Unterwäsche zu tragen, gilt gemeinhin als ziemlich unanständig und geschmacklos. Wenn ein Popstar wie Madonna dies zu ihrem Markenzeichen erhebt, wird sogar so etwas Geschmackloses wie das öffentliche Tragen von Unterwäsche zu etwas ganz anderem: zu einem Zeichen für Jugendkultur, für die sexuelle Emanzipation der Frau oder für amerikanische Kulturimpulse. Wenn Jahre später Madonna als *völlig out* gilt, in manchen Teilen der Welt die jungen Mädchen aber immer noch wie einst ihr Idol in Unterwäsche herumlaufen, ist dies wiederum eine Geschmacklosigkeit, allerdings eine verwandelte: nicht mehr der Verstoß gegen die guten Sitten ist hier anzuprangern, sondern die Rückständigkeit, nicht die neuen Wellen der Moden mitgeschwommen zu sein.

Ähnliches ist über den Tango zu bemerken, der um die Jahrhundertwende in den Bordellvierteln von Buenos Aires aus der Musik der europäischen Einwanderer und der autochtonen Bevölkerung entstand. Nur knapp zwanzig Jahre später tanzten die wirklich Reichen und Schönen dieser Welt Tango in den vornehmen Pariser Salons, vielleicht mit Josephine Baker.³⁹² Wiederum knapp zwanzig Jahre später war Tango das Letzte: gespielt für angeheiterte Besucher von Dorfhochzeiten von Einmann - Unterhaltern auf *Schweineorgeln*, reinster Kitsch. In den siebziger Jahren kam es durch Carla Bley oder Arthur Piaola zu einer Renaissance des Tango: plötzlich war dies *echte* Musik, Kunst gar. Was ist nun der Tango? Kitsch, Kunst, Ausdruck verwerflicher sexueller Phantasien, Zeitgeist oder einfach nur eine Disziplin für Turniertänzer?

Die Mode versöhnt das Natürliche mit dem Unnatürlichen, das Geschmackvolle mit dem Geschmacklosen. Ihr Transgressionspotential ist gleichzeitig ihr Wesen selbst, Mode ist Veränderung. Gleichzeitig stellt die Mode aber auch - und das ist vielleicht ihr wichtigstes Potential - einen Mechanismus zur Verfügung, um das Unanständige ins Geschmackvolle und dieses später wieder ins Geschmacklose zu transformieren. Verschiebungen bestimmen den Wert, geben den Kontext, lassen erst im Zusammenhang Aufschlüsse über Bewertungen zu.³⁹³

Pierre Bourdieu wies in seiner umfassenden soziologischen Studie *Distinktionen - die feinen Unterschiede* die subtilen Strategien der Abgrenzungen innerhalb der Gesellschaftsordnung nach. Die Mode ist eine dieser Abgrenzungsstrategien. Wir wissen, wie wichtig es ist, der Mode zu folgen, wir wissen, wie fatal es sein kann, als altmodisch geziehen zu werden. Davon ist die Architektur natürlich nicht ausgenommen. Wenn wir Jahrgänge von Architekturzeitschriften durchblättern, ist es ein leichtes, die jeweiligen Architekturmoden festzustellen. Wir können aber noch einen Schritt weiter gehen: die Unterwerfung unter das Diktat der Mode betrifft natürlich nicht nur die Architektur, sondern auch die Architekten selbst.

In der Mitte des 19. Jahrhunderts galt es für Architekten als *chic*, in einer möglichst künstlerischen Drapierung zu erscheinen, wie uns der von Hans Makart ausgestattete Festzug der Wiener Ringstraßenzeit zeigen kann. Einige Jahrzehnte später orientierten sich die Architekten am Vorbild des Dandy, der distinguert, vornehm und unauffällig gekleidet sein sollte. Der größte Dandy unter den Architekten, Adolf Loos, gab unzählige Beispiele dafür. Wiederum einige Zeit später gaben sich die Architekten als Ingenieure: weiße Mäntel, große Zeichenmaschine und ein betont sachlicher Habitus prägten die Zunft. In den letzten Jahren wurden die *Weißkittel* von den *Schwarzkitteln* abgelöst; nun ist die Zunftkleidung des Architekten das schwarze Jackett und der Schal, durch die er sich als Architekt konstituiert. Diese Modetendenzen sind international und unerbitterlich: gegen sie gibt es kein Aufbegehren. Man muß aber den Moden nicht nur folgen; gleichzeitig ist die Mode immer auf der Flucht vor ihrer Vulgarisierung. Quentin Bell zeigte das am Beispiel der Krinoline: durch ihre Unpraktikabilität, ihren Stoffverbrauch und andere Komponenten der höchsten Gesellschaftsschicht vorbehalten, wurde diese dennoch bald modisch und die Zofen begannen, Krinolinen zu tragen. Für die Herrschaften bedeutete das, verschiedene Änderungen der Farben, der Materialien, der Konstruktion vorzunehmen, um sich vor diesen Nachahmern zu schützen. Daß sich dadurch das Karussell der Mode immer schneller zu drehen begann, ist leicht vorzustellen.³⁹⁴

Das, was wir heute lieben, könnten wir morgen schon hassen. Die großartigen Bilder der mittelalterlichen Meister wurden von ihren Nachfolgern spöttisch als *gotisch* inkriminiert, *Michelangelo il divino* wurde abschätzig als *Manierist* dennunziert, Berninis wunderbare Statuen wurden von späteren Zeiten abfällig als *barock* bezeichnet, diese Nachfolger wiederum wurden mit dem Schimpfnamen *rokoko* versehen. Umgekehrt war es allerdings genauso: Gotik, Manierismus, Barock, Rokoko kamen genauso wieder zu Ehren wie selbst die *Prä-Raffaeliten*, die endlose Häme auf sich luden.

Mode ist kein universeller Bekleidungscode, sondern ein soziales Unterscheidungsphänomen. Wir wollen diese Annahme mit einer Beobachtung von Hazlitt belegen:

"Fashion is an odd jumble of contradictions, of sympathies and antipathies. It exists only by its being participated among a number of persons, and the essence is destroying by being communicated to a great number. It is a

continual struggle between "the great vulgar and the small" to get the start of, or keep up with each other in the races of apparencences, by an adoption on the part of of the one of such external and fantastic symbols as strike the attention and excite the envy or admiration of the beholder, and which are no sooner made known and exposed to public view for this purpose, than they are successfully copied by the multitude, the slavish herd of imitators, who do not wish to be behindhand with their betters in outward show and pretensions, and then sink, without any farther notice into disrepute and contempt. Thus fashion lives only in a perpetual round of giddy imitation and restless vanity. To be old fashioned ist the greatest crime a coat or a hat can be guilty of. To look like nobody else is a sufficiently mortifying reflection, to be in danger of being mistaken for one of the rabble is worse. Fashion constantly begins and ends in the two things it abhors most, singularity and vulgarity."³⁹⁵

Es gibt viele Theorien über Mode. Seit George Bryan Brummels Modediktatur in England ist es modisch, Frage der Moden auch auf andere Bereiche zu Übertragen. Adolf Loos etwa benütze viele Beispiele aus der Mode, um zu zeigen, daß sich nach diesen Gesetzen auch die Architektur und das Handwerk zu orientieren hätte:

"Vor hundert jahren trug man einen blauen frack mit goldenen knöpfen, heute trägt man einen schwarzen mit schwarzen knöpfen. Sollte es in einer schreinerei wirklich ganz anders sein?"³⁹⁶

Von vielen möglichen Ideen über Mode wollen wir uns im folgenden allerdings mit einer Theorie beschäftigen, die Elisabeth Wilson entwickelt hat.³⁹⁷

Perversion und Natur

Martin Heidegger stellte fest, daß die Kunst zum Beispiel, obwohl in vielen Dingen auch eine handwerkliche Angelegenheit, sich in ihrem Wesentlichen davon immer distanzieren müsse.³⁹⁸ Ein Kunstwerk, oder auch Architektur zeichne sich dadurch aus, daß "das Geschaffensein eigens in das Geschaffene hineingeschaffen" wurde.³⁹⁹ Für Heidegger gibt es eine unerbitterliche Grenze zwischen Banalität und Werk (Kunstwerk, Architektur): diese Grenze zeigt sich in ihrer Dienlichkeit. "Je handlicher ein Zeug zur Hand ist, umso unauffälliger bleibt es."⁴⁰⁰ Das Gewöhnliche ist von der Art, "vergessen zu bleiben."⁴⁰¹ Dazu gibt es einen fundamentalen Gegensatz: "Im Werk dagegen ist dieses, daß es als solches ist, das Ungewöhnliche."⁴⁰² So scheint es geradezu eine ontologische Wesenheit der Kunst zu sein, "aus dem Gewöhnlichen heraus" zu rücken.⁴⁰³

Hierin treffen einander Mode und Architektur, denn für beide scheint es wesentlich zu sein, vom Gewöhnlichen, Alltäglichen, Banalen abzurücken. Für beide gelten aber fundamental unterschiedliche Strategien. Die Mode sucht sich Persionen, die sie zu naturalisieren versucht. Friedell illustrierte dieses Phänomen, indem er zeigte, wie im Barockzeitalter Fettleibigkeit in Mode kam. Dicke Menschen wirken oft, so Friedell, ohne daß sie es wollen, affektiert. Diese an und für sich unangenehme Eigenschaft wurde nun in eine Tugend verwandelt:

"Betrachten wir die typische Erscheinung des Fettleibigen: den mächtigen geröteten Kopf mit den Backentaschen und dem Doppelkinn, den faßförmigen Unterleib, die langsamen Armbewegungen, den bedächtigen Gang mit

hochgehobenem Kopf und nach hinten geworfenen Oberkörper, den ermüdeten und leidenschaftslosen Gesichtsausdruck, so haben wir genau den körperlichen Habitus, der dem Barockmenschen als Ideal vorschwebte."⁴⁰⁴

Das gegen den Willen affektiert Wirkende vermischte sich so mit dem Wunsch des Barockmenschen, affektiert zu sein. Eine unnatürliche, nicht der Norm entsprechende Körpereigenschaft wurde so zu einem begehrten Charakterzug, der von allen nachgeahmt wurde: so funktioniert die Mode.

Die Architektur folgt hingegen einem genau umgekehrten Sinn: sie erhebt natürliche Dinge in den Zustand des Künstlichen, wie besonders bei Architekten wie Herzog & de Meuron zu sehen ist. Wenn wir an solch einflußreiche Modelle wie Marc - Antoine Laugier's *Urhütte* denken, sehen wir, was hier gemeint sein kann. August Endells Arbeiten, ja überhaupt die Ansätze des Jugendstils sind weitere Beispiele dafür. Natürliche Formen wie Blätter, Äste oder Blüten wurden aus ihren natürlichen Zusammenhängen gerissen und diese Formen gerieten, nun völlig verändert, zum *schweren, einheitlichen Ornament* der Fassade des Hof - Ateliers Elvira.⁴⁰⁵ Wenn diese unterschiedlichen Prozesse der Naturalisierung abgeschlossen sind, müssen sowohl die Mode als auch die Architektur dem nun Naturalisierten wiederum entfliehen und der ewige Kreislauf dreht sich weiter.

3. 1. *Jenseits des Schönen*

Kann es eine "Kunst jenseits des Schönen" geben, oder auch eine Schönheit jenseits des Schönen?⁴⁰⁶ Müssen wir bei der Interpretation des Banalen im Sinne von allgemein, alltäglich, gewöhnlich letztlich von einem definitiv Nicht - Banalen, Erhabenen ausgehen, von dem aus sich die banalen Erscheinungen erst deuten ließen, ist es also nur die Kehrseite der Medaille, die ausschließlich in ihrem Gegenteil die Bedingung ihrer Existenz hat, oder hat das Banale etwas Ursprüngliches, das aus sich selbst schöpferischen und gestalterischen, damit auch ästhetischen Gehalt hat? Kann man auch eine Theorie des *Ästhetischen des Gewöhnlichen* - speziell in der Architektur - finden, und wenn ja, wo sollte man suchen?

Das Gewöhnliche, Alltägliche, Banale - in der vorklassischen Ästhetik also etwa das, was mit dem Begriff der Natur umschrieben wurde - wurde erst durch die Auswahl durch Künstler zu etwas Bemerkenswertem.⁴⁰⁷ Eine ästhetische Hinwendung zu solchen Bereichen mußte sich also mit dem "Aus - und Abdruck subjektiver Zustände im Alltag" beschäftigen.⁴⁰⁸ Für Hegel zum Beispiel sollte sich die romantische Kunst ausdrücklich mit "allem und jedem Stoff, bis auf Blumen, Bäume und gewöhnlichste Hausgeräte" beschäftigen, um so das verlorengegangene wahre Wesen der Dinge wiederzufinden.⁴⁰⁹ Das bedeutet, daß mit der Entdeckung des Unbewußten seit der Romantik eine "Aufhebung des numerus clausus in bezug auf das, was künstlerisch erfaßt werden darf und wie es künstlerisch erfaßt werden darf" stattgefunden hat.⁴¹⁰ Diese Thematik führte, bei Hegel angelegt, auf einen Weg zur *nicht mehr schönen Kunst*.⁴¹¹

Odo Marquard dokumentierte diese Entwicklung, die nach seiner Meinung bis zu einer Theorie der *nicht mehr schönen Künste* führen könne so, daß sich der *Ästhetik des Schönen* im herkömmlichen Sinne die des *Nichtschönen* zur Seite stellte; das *Erhabene, Tragische, Komische, Ironische, Humoristische, Kauzige, Grausige, Häßliche* stand nun im Mittelpunkt des ästhetischen Interesses; Diese *Ästhetik des Nichtschönen* entwickelte sich, so Marquard, "aus der Rolle einer Nebenästhetik heraus. Sie wird schließlich universell; dabei entdeckt sie eine Fülle neuer Themen und Formen."⁴¹² Unter diesen Bedingungen wird "das Kunstfähige ... unbegrenzt."⁴¹³ Es entfaltet sich also eine These der *auch - banalen Ästhetik*. Odo Marquard entwickelte daraus eine Theorie der Kunst, "für die das Schöne - zunächst gefaßt als sinnliche Präsenz (Nachahmung) einer im Grunde heil scheinenden Welt - nicht mehr der entscheidende Maßstab ist."⁴¹⁴

In der *Ästhetik des Häßlichen*, einer der ersten theoretischen Arbeiten, die ästhetische Angelegenheiten auch auf Randbereiche ausdehnten, sprach der Hegelianer Karl Rosenkranz nicht zufällig, sondern in diesem Diskurs ganz folgerichtig, von der Schönheit als positive Voraussetzung des Häßlichen.⁴¹⁵ Er sah so etwas wie ein inneres Ideal, daß den Künsten innewohnen würde, hinter dem sie allerdings auch zurückbleiben können, wobei er glaubte, daß Baukunst, Skulptur und Musik durch ihre notwendige Verbundenheit mit der Technik gegen Banalisierung prinzipiell geschützt seien.⁴¹⁶

Der führende Theoretiker der romantischen Kunst, Friedrich Schlegel, schrieb 1789 das berühmte 116. *Athenäums - Fragment*, das auch als ein vorweggenommenes Programm der Moderne gelesen werden kann.⁴¹⁷ Die Aufhebung der Gattungsgrenzen, die Kunstwürdigkeit der banalen Gegenstände des Alltags, die prinzipielle Unabschließbarkeit des produktiven Prozesses, die Ästhetisierung des Lebens, das Erkennen einer kreativen Qualität von Kindern, Naiven oder Geistesgestörten, die Originalität des Künstlers, der absolut souverän ist, oder die Ironisierung der abendländischen Bildungstradition bestimmten nun die Diskussion. Die romantische Haltung einer Suche nach echter Bedeutung hinter banalen Dingen und dem daraus folgenden Hinterfragen aller Begrenzungen wurde bei Schiller, dem *eigentlichen Genie des Trivialen* (Ernst Bloch) oder dem Pädagogen Ernst Wagemann ein populärer Zeitvertreib.⁴¹⁸ Selbst Goethe beschäftigte sich noch 1799 mit einer Theorie des Diletantismus in der Architektur, kommt aber insgesamt zu einer eher negativen Beurteilung.⁴¹⁹ Seine Hinwendung zum Klassizismus machte schließlich nachhaltig all diesen Versuchen ein Ende. Erst Heinrich Heine änderte das wieder, indem er die Kunst als die "unabhängige zweite Welt" klassifizierte.⁴²⁰

3. 2. Ästhetik des Gewöhnlichen

Die Expansion des Ästhetischen begann allerdings lange vor Hegel. Leonardos florentinische Karikaturen vom Ende des 15. Jahrhunderts zum Beispiel zeigen entstellte Gesichter, die den Charakter von Figurentypen beschreiben wollen. Diese "Hieroglyphen der Häßlichkeit" sind seit Ernst Gombrich, der die Exegese dieser Kritzeleien durch die Manipulationen der Leonardoschüler gezeigt hatte, Bestandteil des allgemeinen Erbes der Kunst.⁴²¹ Die Theorien des Abbé Dubos oder Edmund Burkes Philosophie des *Sublimen* verfolgten ähnliche Absichten.⁴²² In der moralischen Wochenschrift *Die Discourse der Mahlern*, von den Schweizern Johann Jacob Bodmer und Johann Jacob Breitinger zwischen 1721 und 1723 herausgegeben, wurde versucht, das Dogma aufzulösen, die Natur - das Banale - müsse als Gegenstand der Kunst auf das Schöne derselben reduziert werden.⁴²³ Davon ausgehend gab es viele Versuche, zumindest in Ansätzen eine Ästhetik des Banalen, Gewöhnlichen zu skizzieren.

William Wordsworth protestierte um 1800 gegen eine ästhetische Haltung, die Banalität verurteilte:

"I cannot, however, be insensible to the present outcry against the triviality and meanness."⁴²⁴

In *Poetry and Poetic Diction*, 1798 (1800) als Vorwort zu seinen *Lyrical Ballads* erschienen, stellte er als Konsequenz dieser Auflehnung den Versuch an, eine theoretische Legitimation für seine Idee zu bieten, die Inhalte seiner Gedichte den Situationen des täglichen Lebens zu entnehmen.⁴²⁵ Die einfachen Menschen sprächen in einer einfachen und emphatischen, aber eben nicht wertlosen Sprache, die Beschreibung dieser alltäglichen Situationen in einer Sprache, die tatsächlich von den Menschen benutzt werde, sollte dazu führen, gewöhnliche, banale Angelegenheiten in ungewöhnlichen Aspekten zu

zeigen.⁴²⁶ Auch Novalis beschäftigte sich in seinen *Anmerkungen* von 1801 mit solchen Fragen. Dekaden später kehrte Schopenhauer in *Parerga und Paralipomena* zur selben Problematik zurück. In seiner Skizze *Über Philosophie und ihre Methode* empfahl er dem Genie, daß "um originelle, außerordentliche, vielleicht gar unsterbliche Gedanken zu haben" es hinreichend sei, "sich der Welt und den Dingen auf einige Augenblicke so gänzlich zu entfremden, daß einem die allergewöhnlichsten Gegenstände und Vorgänge als völlig neu und unbekannt erscheinen, als wodurch eben ihr wahres Wesen sich aufschließt."⁴²⁷ Mit dieser Idee inspirierte Schopenhauer wiederum sowohl Arthur Rimbaud als auch Giorgio de Chirico, wie wir noch sehen werden.

Später definierten die russischen Formalisten Viktor Schklowskij und Roman Jakobson Kunst im allgemeinen als eine bewußte Entfremdung, als *ostranenya* des täglichen Lebens, erreicht durch Formalisierung. In den zwanziger Jahren beschäftigten sich Theoretiker wie Massimo Bontempelli mit der *Ästhetik des Alltags*.⁴²⁸ Auch der russische Journalist Sergej Tretjakow, der bewußt die Welt des Alltags zu seinem Thema machte und insbesondere Brecht, der mit seiner pseudokonkreten Kunst den Proletarier des Kitsches entkleiden und in ein ideologisches Gewand stecken wollte, sind Beispiele für solche Versuche.

1947 erschien Henri Lefebvres Standardwerk *Kritik des Alltagslebens*, in dem er einen revolutionären Romantizismus vertrat, der, marxistisch orientiert, das Alltagsleben auf unbekannte "semantische Felder" hin untersuchen wollte.⁴²⁹ Guy Debord schlug 1963 im *internationalen Manifest der Situationisten* vor, mehr auf *erregende Situationen* als auf *erregende Formen* zu achten.⁴³⁰ Durch die Methoden des *dérive* und *detournement* sollten die authentischen Bedeutungen von Dingen wiederzugewinnen sein, die im allgegenwärtigen Spektakel der modernen Gesellschaft untergegangen sind. Die Organisation des direkt gelebten Augenblicks sollte zu einer neuen Kultur auswachsen, die *alle brauchbaren Elemente* umfassen sollte.⁴³¹ In *dérive* zum Beispiel wanderte man ziellos durch die Stadt und schrieb sorgfältig alles auf, was man sah. Hier fühlen wir uns wieder an die europäischen Gegenwartsarchitekten erinnert. Ein ähnliches Prinzip findet auch Wilfried Wang bei Herzog & de Meuron, deren Anliegen es nicht wäre, eine neue Sprache zu erfinden, sondern vorhandene und vertraute Sprachen "für die Bezeichnung vertrauter Dinge so zu verwenden, daß diese plötzlich wieder wahrgenommen werden" können.⁴³² Dadurch erst erhalten sie ihren wahren, verlorengegangenen Charakter zurück. Diese praktischen Idee haben also, wie wir gezeigt haben, ihre theoretischen Vorbedingungen. So schlägt der amerikanische Kunstkritiker Richard Shusterman im Gegensatz zu Theodor Adornos ästhetischer Theorie einen *Pragmatismus* vor, bei dem "trotz des Risikos der Fehlaneignung durch eine ungemein unästhetische Welt die Kunst aus ihrer sakralisierten Zersplitterung heraustreten und in das Reich des Alltäglichen eintreten sollte."⁴³³ Am weitesten bei dem Versuch, eine Ästhetik gegen das herkömmlich Schöne zu suchen, ging vielleicht der italienische Musiker Franco Donatoni, der in Anlehnung an John Cages zufallsgesteuerter Ästhetik in den sechziger Jahren eine *Poetik des Negativen* entwickelte.

3. 3. Transfiguration des Gewöhnlichen

Im Englischen bedeutet das Wort *plain* "einfach", aber auch "häßlich" und das Wort *common* meint sowohl "gewöhnlich", als auch das Gegenteil von dem, was schön ist oder in irgend einem anderen Sinn wertvoll. So wie Plotin, Thomas von Aquin und viele andere das Böse als *privatio* des Guten definieren, so scheint analog dazu der Hegelianer Karl Rosenkranz zu suggerieren, daß das Häßliche nur relativ zur Schönheit existiere, also als seine Negation.⁴³⁴ Die ganze konventionelle Kunsttheorie und -geschichte zeigt uns, daß wir kaum jemals das Gewöhnliche in den Status eines Kunstwerkes erheben können, außer hin und wieder in ganz isolierten Fällen. Derrida warf genau diese Dinge Hegel vor, der, als er mit einer Vorstellung der Kunst und des Schönen "im gewöhnlichen Bewußtsein" begann, vergessen habe, daß man "mit der Krone anfangen muß."⁴³⁵ Deshalb, so Derrida, sei Hegels Standpunkt vulgär und seine philosophische Rechtfertigung ungenügend.⁴³⁶

Das Problem mit dem romantischen Programm - und in Folge auch mit anderen Versuchen so etwas wie eine Ästhetik des Gewöhnlichen zu etablieren - wurde von Arthur C. Danto in einem anderen Kontext untersucht. Das Hauptargument dieser Diskussion ist, daß Kunstwerke nicht neutral gesehen werden können. Etwas als neutral zu sehen hieße, es als etwas anderes denn als Kunstwerk zu sehen.⁴³⁷ Es gibt keine neutrale Weise ein Kunstwerk zu sehen:

"Es neutral zu sehen, heißt vielmehr, es nicht als Kunstwerk zu sehen."⁴³⁸

Umgekehrt können wir nicht in einem ästhetischen Kontext das Banale als das Banale einschätzen: unsere ästhetische Würdigung verwandelt das Objekt in ein ästhetisches Objekt, also sehr ähnlich - zu ähnlich einem Kunstwerk.

Es kann also keine Ästhetik des Banalen als dem Gewöhnlichen, Allgemeinen, Alltäglichen geben, weil ästhetische Einschätzungen und ästhetische Beschreibungen nur in einer relativen Beziehung zur Norm erkennbar sind. Etwas schön zu nennen bedeutet, daß es über dem alltäglichen, aktuellen Durchschnitt ist; um Kunst zu sein, muß ein Objekt die Norm in jeder Hinsicht übertreffen. Das Banale ist unkünstlerisch - nicht nur soziologisch, sondern sogar ontologisch. Deswegen müssen wir annehmen, daß es im klassischen Sinn keine Ästhetik des Banalen geben kann. Wir müssen uns also fragen, ob die nicht - schönen, banalen ästhetischen Werte nur Derivate des Schönen sind oder ob sie auch einige eigene, unabhängige Werte besitzen.

Im *Katechismus der Baustile*, einer sehr banalen und sehr populären Taschenbuchausgabe des 19. Jahrhunderts über architektonische Fragen, die in sehr hohen Auflagen erschienen ist, meinte der Autor, Eduard Freiherr von Sacken:

"Die Bautätigkeit, die bloß das notwendige Bedürfnis befriedigt, ohne etwas höheres anzustreben, steht auf der Stufe des Handwerks und hat noch keinen Platz unter den Künsten. Der Hüttenbau der wilden Völker kann daher nicht als Baukunst bezeichnet werden."⁴³⁹

Natürlich war auch zB. den Künstlern der Arte povera klar, daß Banalität zwar als Ausgangsbasis benutzt werden, jedoch auch wiederum transformiert werden müsse. Die Künstler trachteten, so Germano Celant, danach,

"die auf der Hand liegenden und banalen Verhaltensweisen zu zerstören und entgleisen zu lassen, zu verändern oder zu überschreiten, zu verhindern oder unverhältnismäßig zu verstärken, d. h. zu vereiteln mittels auf der Hand liegender und banaler Verhaltensweisen den Dingen und Ideen gegenüber, aber fortwährend anders und mit neuen Vorzeichen."⁴⁴⁰

Luciano Fabro ging sogar noch einen Schritt weiter: Er bestritt überhaupt die Existenzmöglichkeit von Banalität, indem er meinte, daß es nichts gebe, "worauf Banalität gedeihen könnte"; vor jedem "ephemerem Auftreten, vor dem flüchtigsten Ruf" des Alltäglichen könne er noch Erstaunen und Ehrfurcht empfinden.⁴⁴¹

Arthur C. Dantos *Transfiguration of the Commonplace* aus dem Jahr 1981 liefert schließlich die entscheidenden theoretischen Grundlagen für unsere Fragestellung.⁴⁴² Danto streicht in seiner Studie heraus, daß die Neugierde auf die banalen Dinge die Basis für moderne Kunst, besonders für *Pop Art* war und geht nun daran, die Unterschiede zwischen banalen, aus der Alltagswelt vertrauten Dingen und Kunstwerken zu überprüfen, um daraus eine generelle Theorie der Kunst zu entwickeln. John Cage formuliert die Ausgangslage, die für viele Künstler ähnlich galt. Er erklärt, eine Idee von Ludwig Wittgenstein wiederholend:

"Meine Einstellung ist die, daß das tägliche Leben, wenn wir es bewußt aufnehmen, interessanter ist als irgendwelche celebrierten Ereignisse. Dieses "wenn" ist gegeben, wenn wir keinerlei Absichten verfolgen. Dann erkennt man auf einmal, daß die Welt magisch ist."⁴⁴³

Danto behauptet nun, daß wir keine notwendigen physischen Konditionen als Basis benutzen können, um Kunstwerke von gewöhnlichen, realen Dingen zu unterscheiden. Die *Ready - mades* von Marcel Duchamp und die *Brillo Boxes* von Andy Warhol zeigen, daß es zwei physisch idente Dinge geben kann, wobei eines davon ein Kunstwerk und das andere nichts dergleichen ist. Der Unterschied im Wesen muß deshalb also im nonphysischen Bereich zu finden sein; Danto meint, daß der künstlerische Status von der unsichtbaren Atmosphäre der Theorie abhängt, welche mit *konstitutiven* Interpretationen beschäftigt ist. Durch die Interpretation wird ein gewöhnlicher Gegenstand in ein Kunstwerk verwandelt, das danach auch in einer total unterschiedlichen ontologischen Ebene existiert.⁴⁴⁴

Danto geht es also um die Neubestimmung einer angemessenen Definition von Kunst, wobei er untersuchte, was genau die banalen, aus der Alltagswelt vertrauten Gegenstände von Kunstwerken

unterscheidet oder was diese zu Kunstwerken machen kann. Danto bezeichnet dieses Phänomen als "Verklärungen des Gewöhnlichen, in Kunst verwandelte Banalitäten."⁴⁴⁵ Am Beispiel von Jackson Pollock meint Danto zum Beispiel provozierend, "die Funktion der Malerei bestehe darin, Anlaß für *drips* zu geben."⁴⁴⁶ Dies scheint eine grundsätzlich neue Ausgangsbasis für Kunst, zumindest für Kunstbetrachtung zu sein. Für Danto aber ist dies eben nichts grundlegend Neues. Er sieht die Kontinuität vor allem in der Art und Weise, "wie die Künstler die Realität immer schon behandelt haben, nämlich als etwas, das in Kunstwerke zu übersetzen ist."⁴⁴⁷ Letztendlich entwickelt Danto sogar eine Formel, die zeigen soll, wie Banales in Kunst transformiert wird:

"Ein Objekt *o* ist also nur unter einer Interpretation *I* ein Kunstwerk, wobei *I* eine Art von Funktion ist, die *o* in ein Kunstwerk verwandelt (transfigures): $I(o) = W$."⁴⁴⁸

Wir wollen also davon ausgehen, daß die Künste autonom sind und keinen Schaden erleiden, wenn sie sich der Trivialitäten bedienen. Wesentlich ist aber nicht das jeweilige, vielleicht total banale Objekt, sondern seine Transformation durch den Künstler, seine Interpretation durch den Theoretiker und seine Einbettung in ein allgemeines Kunstfeld. Diese Tatsache scheint die wesentlichen Beziehungen zwischen Banalität und Kunst - und natürlich auch zwischen Banalität und Architektur - zu regeln. Danto führt uns noch einmal zum Kern des Problems:

"Die Eigenschaften aber, die ein Objekt besitzt, wenn es ein Kunstwerk ist, sind tatsächlich so verschieden von denen, die ein ununterscheidbares Gegenstück besitzt, wenn es ein bloßes reales Ding ist, daß es absurd wäre anzunehmen, ich hätte diese Eigenschaften in letzterem übergangen. Sie waren gar nicht vorhanden und konnten also auch gar nicht übergangen werden."⁴⁴⁹

Wie wird die Transfiguration erreicht? Um etwas als ein Kunstwerk vorzustellen, muß automatisch ein verfremdender Effekt angenommen werden. Die Bedeutung von banalen Dingen ist, wie wir gesehen haben, üblicherweise nicht nur unklar, sondern wir würden für gewöhnlich auch bezweifeln, daß überhaupt eine Form von Bedeutung zu entschlüsseln sei. Um Alltagsobjekte zB. *out of context* zu präsentieren, müssen sie zuvor als rätselhaft, mysteriös und verlockend, also mit ähnlichen Eigenschaften wie für Kunstwerke typisch ausgestattet werden.

Wir können diese Haltung am deutlichsten in der *Pittura Metafisica* erkennen. Giorgio de Chirico zum Beispiel stellte in seinen Bildern ganz alltägliche Dinge wie leere Marktplätze ohne Funktion und Leben, Bahnhöfe ohne Züge, sinnlos aneinandergereihte Giebel, Sheddächer von Fabriken, monumentale Kamine aus roten Ziegeln oder Türme mit seltsamen Säulenordnungen dar. Wenn der übliche Kontext weg ist, werden die Dinge rätselhaft. Der Ausdruck des Rätselhaften, Unerklärlichen, Geheimnißvollen liegt also jenseits der normalen psychischen Erscheinungen dieser alltäglichen Dinge. Die Bilder des Gewöhnlichen, Alltäglichen, Allgemeinen werden zu Zeichen voll symbolischer Kraft verklärt. Dies alles formuliert ein Alphabet des Banalen und Mysteriösen. De Chirico zeigte zwar banale, gewöhnliche

Dinge, durch seine künstlerische Intervention jedoch werden diese in etwas davon ziemlich Unterschiedliches verwandelt. Die Gemälde sind nicht banal, sondern voller Geheimnisse.⁴⁵⁰ Novalis hat ein ähnliches Prinzip schon bei Goethe gefunden:

"Eine merkwürdige Eigenheit Goethe's bemerkt man in seinen Verknüpfungen kleiner, unbedeutender Vorfälle mit wichtigern Begebenheiten. Er scheint keine andre Absicht dabey zu hegen, als die Einbildungskraft auf eine poetische Weise mit einem mysteriösen Spiel zu beschäftigen. Auch hier ist der sonderbare Genius der Natur auf die Spur gekommen, und hat ihr einen artigen Kunstgriff abgemerkt. Das gewöhnliche Leben ist voll ähnlicher Zufälle. Sie machen ein Spiel aus, das wie alles Spiel auf Überraschung und Täuschung hinausläuft."⁴⁵¹

Das künstlerische Lebenswerk von Alfred Kubin, dem österreichischen Zeichner und Maler, gründet sich auf dem Geheimnis hinter dem Alltäglichen. Zwar sind die Dinge des täglichen Lebens der Ausgangspunkt für Kubins Arbeiten, dahinter verbergen sich jedoch, oft genug für den Künstler qualvoll, die metaphysischen, oft diabolischen Dinge. In seiner Biographie schilderte Kubin drastisch das Sichtbarwerden des Geheimnisvollen hinter dem Gewöhnlichen, wo sich in einer Fiebertvision ein ganz gewöhnliches Wirtshaus in etwas Unheimliches verwandelt: "Der ganze Hintergrund schien mir wie eine Attrappe, welche nur das eigentliche Geheimnis - vermutlich eine trüberleuchtete, stallartige, blutige Höhle - verbergen sollte."⁴⁵²

Vielleicht können wir diese Idee auch benutzen, um die Faszination von John Cages Kompositionen oder Pablo Picassos *Head of a Bull*, eine collagierte Skulptur aus Fahrradteilen zu erklären, nämlich als unmittelbare, aber unbeschreibbare Andeutungen einer alltäglichen Wirklichkeit, welche ansonsten in unkünstlerischen Zusammenhängen außerhalb unseres Bewußtseins verbleibt. An diesem Punkt scheint es, als ob sich der Schleier vor der Interaktion zwischen Künsten, Banalität und Geheimnis zu lüften begäße.

3. 4. Der Vorrang des Gewöhnlichen

Arthur C. Danto zeigt am Fall von Giottos Realismus, daß zum Beispiel durch Kunst bisherige, dominante Sehweisen sichtbar werden können. Eine künstlerische Revolution zum Beispiel kann uns einen neuen Weg des Sehens lehren, welcher die Limitationen der früheren Sichtweisen zeigen will, indem sie ihre eigene Materialität vorschlägt.⁴⁵³ Ludwig Wittgenstein beschäftigte sich in den *Philosophischen Untersuchungen* ebenfalls mit den Mechanismen des Unsichtbaren:

"Die für uns wichtigsten Aspekte der Dinge sind durch ihre Einfachheit und Alltäglichkeit verborgen. (Man kann es nicht bemerken, - weil man es immer vor Augen hat.) Die eigentlichen Grundlagen seiner Forschung fallen dem Menschen gar nicht auf. Es sei denn, daß ihm dies einmal aufgefallen ist. - Und das heißt: das, was, einmal gesehen, das Auffallendste und Stärkste ist, fällt uns nicht auf."⁴⁵⁴

An Wittgensteins Vorschlag scheint für unsere Fragestellung die Idee am interessantesten zu sein, daß das Unsichtbare das stärkste und fundamentalste Ding sei. Ist es möglich, daß die sichtbare Welt der Kunst also nur auf notwendig unsichtbaren Begründungen beruht, die tatsächlich grundlegender sind? Ist es möglich, daß Kritiker in der Vorstellung irren, daß die Kunst das führende Licht ist, welches die weniger künstlerischen Komponenten der Kultur vergeblich imitieren?

Wir müssen uns fragen, was eine positive Begründung formt. Sind Häßlichkeit, Kitsch oder Banalität wirklich degenerierte Formen des Schönen, des guten Geschmacks und der Kunst oder ist eine andere Sichtweise die richtige: ist Kunst eine Perversion des Banalen? Jacob Taubes war der Ansicht, daß sich Kunst immer "gegen die letzte erfolgreiche Form der Kunst" entwickle.⁴⁵⁵ Auch Ernst Gombrich hat wieder und wieder zu beweisen versucht, daß Kunst durch frühere Kunst entsteht.⁴⁵⁶ Dennoch wird die Entwicklung der Kunst ebenfalls durch ihr *unspeakable* Gegenüber, nämlich dem Kitsch und sogar durch die unsichtbare Banalität kontrolliert. Die Karrieren von Peter Behrens, Henry van de Velde oder Josef Hoffmann illustrieren, wie Künstler die Banalisierung ihres Stiles fürchten. Die Kunst hat zumindest immer die Tendenz, dem Kitsch zu entfliehen, ein Phänomen, das Hans Blumenberg folgendermaßen präzierte: "Wenn Kitsch das Absinken der Kunst aus der Autenzität in Stereotypisierung und Akademisierung ist, dann entsteht Kunst primär gegen diesen Prozeß."⁴⁵⁷

Wenn ein Stil generell akzeptiert wird, wird er auch als vulgär angesehen und die Avantgarde muß etwas dazu radikal Unterschiedliches kreieren, um nicht ihren Status zu verlieren. Wolfgang Preisendanz führte in diesem Zusammenhang zwei mögliche Denkmodelle auf:

"Erstens: Kunst bestimmt sich schlicht mit Rücksicht auf Kunst, mit Rücksicht auf stereotyp Gewordenes, auf verbrauchte, "erledigte" Möglichkeiten, also im Sinn einer fast automatischen Emanzipation aus Tradition und Konvention. Zweitens: Kunst entsteht aus Kunst und gegen Kunst in Verbindung mit der Reflexion auf Kunst und damit auf ihre eigene komplexe Problematik."⁴⁵⁸

Historisch gesehen stimmt es oft, daß Kitsch und anonyme Populärkultur den Werken der Hochkultur, den Produkten des *guten Geschmacks*, wie er sich zum Beispiel in der Avantgarde personifiziert findet, nacheifern, ontologisch jedoch ist der gute Geschmack der Parasit, eine Unterscheidungs- und Differenzierungsstrategie, die immer danach trachten muß, sich selbst von seinem banalen *Doppelgänger* zu unterscheiden. Solcherart wird Banalität zur unsichtbaren Vorbedingung der Kunst. Das ist allerdings keine Tatsache, die sich allgemeiner, bewußter Bedeutung erfreut. Der Regelfall für die Konstituierung von Kunst oder Architektur verläuft genau umgekehrt.

3. 5. Unsichtbarkeit

Was können wir also über Banalität sagen, die, wie wir gesehen haben, keine Kategorie der Schönheit aufweist, die total unkünstlerisch ist? Wie können wir eine Aussage über solche Angelegenheiten machen, die so insignifikant und so unwichtig sind, daß sie kaum wahrnehmbar sind? Wir wollen dazu einer Idee von Immanuel Kant folgen, die uns vielleicht Aufschlüsse für unsere Fragen bringt:

"Geschmack ist das Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen, oder Mißfallen, ohne alles Interesse. Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heißt schön."⁴⁵⁹

Kant wollte mit dieser Definition irgendwelche Hintergedanken ausschließen, welche die Wahrnehmung von Formen stören könnten. Wenn wir ein Ding mit Ablehnung wegen einer besonderen Funktion oder einer subjektiven oder biologischen Notwendigkeit bewerten, ist es, als ob wir es in ein Objekt unserer Begierde verwandeln würden. Wir sehen nicht mehr die Dinge an sich und werden blind für objektive formale Qualitäten. Andererseits lehnen reine Urteile es ab, irgendeinen Begriff oder eine ultimate Funktion von Objekten außerhalb ihrer Form zu betrachten. Freie, reine Schönheit gefällt oder erfreut also ohne Konzept und ohne Interesse. Dennoch könnte es auch andere Dinge geben, für die wir kein Konzept haben, die aber auch in irgendeiner speziellen Besonderheit schön sind. Wir brauchen also eine Theorie, welche die Banalität respektiert und deswegen der Versuchung der Interpretation widersteht. Vielleicht könnten wir sogar wagen, in einer - zugegebenermaßen spekulativen - Paraphrase auf Kant vorzuschlagen, banal als das zu definieren, was ohne Konzept unsichtbar bleibt:

Banal ist das, was ohne Begriff nicht auffällt.⁴⁶⁰

Das bedeutet, daß banale Dinge keine ästhetische Kategorie formen können und *per definitionem* unsichtbar, das heißt: nicht wahrnehmbar sind. Etwas Banales kann daher *per se* nicht einmal potentiell bedeutend sein. Banalität muß untransformiert bleiben, unsichtbar, *beinahe nichts*, um mit Mies van der Rohe zu sprechen. Wie läßt sich die Kategorie des *beinahe nichts* festlegen? Wenn wir den Versuch unternehmen, das Banale zu illuminieren, transformiert es von einem Zustand der Unsichtbarkeit in etwas anderes, es verläßt also in einer gewissen Art und Weise seinen Zustand der Banalität. Dennoch können wir etwas über das notwendig unsichtbare Banale sagen, indem wir seine Effekte untersuchen, so wie Physiker schwarze Löcher untersuchen, indem sie deren Gravitationseffekte an sichtbaren Körpern studieren. Ludwig Wittgenstein forderte diese Methode im *Tractatus*, wenn er meinte, daß die Philosophie "das bestreitbare Gebiet der Naturwissenschaft" begrenzen solle, indem sie die Grenze zwischen dem Denkbaren und dem Udenkbaren aufzeigt.⁴⁶¹ So soll "das Udenkbare von innen durch das Denkbare" begrenzt werden, um somit das Unsagbare zu deuten, "indem sie das Sagbare klar

darstellt.⁴⁶² So wollen wir also, um das Unsichtbare zu klären, das Sichtbare und Wißbare des Unsichtbaren als Phänomen untersuchen.

3. 6. Sichtbare Grenzen

Schwarze Löcher bleiben dem physikalischen Diskurs vorbehalten, wir könnten aber über schwarze Architektur sprechen. Die *Neue Welt* Schule von Adolf Krischanitz in Wien befindet sich im Prater, weit außerhalb der Stadt, in der Nähe des Lusthauses.⁴⁶³ Wenn man dieses Gebäude aufsuchen will, gibt es eine Schwierigkeit: das Gebäude ist gedrungen, schwarz und in der Baumlandschaft wirklich nicht leicht auszunehmen. Selbst die Fenster sind dunkel gefärbt. Die schwarze Einfärbung, die in Zusammenarbeit mit dem Künstler Helmut Federle entstand, ist hier unter anderem ein explizites Mittel, um Unauffälligkeit zu gewährleisten. Die Kinder, die diese Schule besuchen, sind jüdische Flüchtlingskinder aus Osteuropa und haben dadurch natürlich ein gesteigertes Sicherheitsbedürfnis. Die schwarze Einfärbung der Schule trägt dazu bei, macht sie - beinahe - unsichtbar.

Wir könnten das Unsichtbare in der Architektur sichtbar machen, indem wir zum Beispiel untersuchen, was nicht in Architekturbüchern oder Magazinen gezeigt wird. Beim *Wexner Center* in Columbus, Ohio von Peter Eisenman zum Beispiel gibt es unglaublich bedeutungsvolle Überschneidungen von vier oder mehr Gitternetzen, die im Mittelpunkt der Entwurfsidee stehen. Diese komplexen topographischen Strukturen werden noch durch eine Rotation von 12 1/4 Grad und einem Wechsel, den Eisenman *the Greenville Trace* nennt, verkompliziert. Daneben können wir aber auch andere Elemente finden, die augenscheinlich keine Bedeutungen tragen. Seite an Seite mit den Gitterrosten, die im Kleinen die Geschichte von Ohio zusammenfassen, finden wir zum Beispiel Steckdosen, die von anonymen Bauarbeitern ohne jede Hintersinnigkeit an eben diesen Stellen installiert wurden. Selbstverständlich werden solch konzeptuellen *Unfälle* in jeder kompetenten Architekturanalyse ignoriert: sie sind für die Kritik unsichtbar.

Sehen wir im nächsten Beispiel, daß diese Unsichtbarkeit keine Frage der Größe ist. Ein oft zitiertes Beispiel für die Verquickung von Architektur und Macht im politischen Sinne war Albert Speers Reichskanzlei in Berlin, wobei als Mittel der zwingenden Darstellung dieser Macht der lange Weg der Diplomaten zu Adolf Hitler, die unmenschliche Dimension des Gebäudekomplexes und andere Phänomene benutzt wurden. Diese Beobachtungen sind natürlich evident und richtig, sonderbar ist allerdings, daß diese Machtmechanismen so gut wie nie aus städtebaulicher Sicht betrachtet werden. Die ehemalige Berliner Voßstraße, an der die Hauptfassade der Reichskanzlei lag, ist eine für Berliner Verhältnisse geradezu mickrige Straße, in der normaler Publikumsverkehr stattfand und die vielleicht kurzfristig gesperrt wurde, wenn der Diktator die Reichskanzlei verließ oder ausländische Staatsgäste zu Besuch kamen. Der Entwurf von Axel Schultes für den Kanzler der Bundesrepublik Deutschland umfaßt den ganzen Spreebogenbezirk im Herzen Berlins. Bereits an den Gepflogenheiten der Bonner

Bannmeile kann man ablesen, wie nach dem Umzug des Bundeskanzleramtes nach Berlin nicht nur eine Straße wie in Bonn, sondern ein ganzer Bezirk für die Öffentlichkeit verschwinden wird. Selbst die gewaltigsten Dinge sind also nicht davor gefeit, immer weniger wahrgenommen zu werden.

Auch Robert Venturi bringt ein Beispiel für die Unsichtbarkeit des Banalen. Auf einer Zeichnung, die eine typische Situation einer amerikanischen Vorortesiedlung zeigt, soll der Vorrang des Symbolischen nachgewiesen werden. So verweise eben die Toreinfahrt auf Barockportale, die Eingangstüre auf einen klassischen Portikus, die Koniferen des Vorgarten auf beschnittene Buxhecken in französischen Schlössern, die Bäume des Gartens auf einen Wald etc. . Neben diesen mit verweisenden Symbolen und Anspielungen ausgestatteten Gebäude zeigt er ein Einfamilienhaus ohne all diese Symbole, das von sich selbst sagt:

"I'm in a different Style so you don't really see me yet."⁴⁶⁴

Dieses Gebäude ist also so in seiner Gewöhnlichkeit und Alltäglichkeit verhaftet, das es nicht einmal wahrgenommen werden kann. In diesem Sinne ließen sich noch weitere Aspekte von Unsichtbarkeit herausarbeiten. Was ist noch unsichtbar? Weitgehend unsichtbar sind zum Beispiel Keller, Kanalsysteme, Leitungen, Lifte, technische Einrichtungen, Toiletten oder Schlafzimmer. Alle diese Orte und Dinge sind so gewissermaßen im Zustand ihrer Banalität, die allerdings, wenn man an das Schlafzimmer von Lina Loos oder die *Carceri* von Giovanni Battista Piranesi denkt, nicht immerwährend sein muß. Alle Dinge also, die sich *für gewöhnlich* im Zustand der Unsichtbarkeit befinden, wollen wir hier als unsichtbar bezeichnen. Diese Nicht - Architektur könnte das Banale in der Architektur oder, anders ausgedrückt, das Unbewußtsein der Architektur sein, um Sigfried Giedion zu folgen, der schon in *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton* aus dem Jahre 1927 über die Konstruktion als dem Unterbewußtsein der Architektur gesprochen hat. Diese freudianische Diktion aufgreifend schlug William J. R. Curtis vor, anzunehmen, daß Loos einen unbewußten Stil hinter gewöhnlichen Dingen wie Männerbekleidung, Buchenholzeinrichtung oder Sportbekleidung sah.⁴⁶⁵ Wie auch immer, sogar diese freudianische Lesart des Banalen als das Unbewußte der Architektur ist eine Applikation von fundamental fremden interpretativen Methoden auf unser Problem, in diesem Fall von psychoanalytischen Methoden des Erkennens, die Maximen der biblischen Exegese ähneln.⁴⁶⁶

3. 7. Dandyismus

Für unsere Zwecke geeigneter erscheint uns die Loos'sche Tradition, die Unsichtbarkeit in einem anderen Sinn feiert und privilegiert, nämlich als ein ästhetisches Ziel. Adolf Loos fragte einmal:

"Wie soll man angezogen sein? Modern. Wann ist man modern angezogen? Wenn man am wenigsten auffällt."⁴⁶⁷

Die Gleichsetzung von Durchschnittlichkeit, Normalität und dem bestmöglichen Geschmack hat eine lange Tradition. In den Jahren 1514 bis 1515 malte Raffael ein Bildnis von Baldassare Castiglione, welcher der Verfasser eines der berühmtesten Bücher der Renaissance war, nämlich des *libro del Cortegiano*, also etwa "Das Buch vom Hofmann oder Höfling", welches das Benehmen der guten Gesellschaft regeln wollte. Nach Castiglione sollte zum Beispiel "der Hofmann - es sei denn zu Festen, die einen prächtigen, farbigen Rock verlangen - schwarz oder zumindest in dunkle Farben gekleidet sein."⁴⁶⁸ Seit der Renaissance wird solcherart durch Kleiderordnungen - besonders der höchsten Gesellschaftsschichten -, als Kriterium der Vornehmheit eingefordert, so unauffällig, normal und zurückhaltend wie möglich zu sein.⁴⁶⁹ Castiglione ging allerdings noch einen Schritt weiter. Er stellte kategorisch fest, "daß man sogar nur den Menschen von mittlerer Größe als wahrhaft geraten ansieht."⁴⁷⁰ So schätzte etwa auch Egon Friedell das Normale, Gewöhnliche überaus hoch ein:

"Denn das Normale ist ja überhaupt in der Natur die höchst seltene Ausnahme, und Mißbildungen und Unregelmäßigkeiten sind die Regel. ... Und einen geistig ganz normalen Menschen, dessen Seele absolut nach dem Kanon gebaut ist, nennt man ein Genie."⁴⁷¹

Dieser Auffassung waren auch die Funktionalisten - denen ja in einem bestimmten Sinn auch Adolf Loos zugerechnet werden kann (vgl. Christian Kühn) - die Gewöhnlichkeit, Durchschnittlichkeit, Unauffälligkeit zum guten Geschmack erhoben: "Ein gut angezogener Herr kleidet sich gerade wie jedermann, und wird nicht versuchen, sich von der Menge durch seine eigene Exzentrizität zu unterscheiden."⁴⁷² Hermann Muthesius, Adolf Loos oder später auch Walter Gropius bestanden darauf, daß sich sogar Künstler konventionell zu kleiden hätten.⁴⁷³ Die bizarren Kostüme der Weimarer Bauhauszeit von Johannes Itten, die Exzesse des Jugendstils, als van de Velde Kleider für seine Frau entwarf, die mit der Einrichtung seines Hauses *Hohe Pappeln* in Weimar harmonisieren sollten oder der *Geniestil* des 19. Jahrhunderts, der in den seidenen Schlafmänteln von Richard Wagner veranschaulicht werden kann, wurden für inakzeptabel erklärt.⁴⁷⁴

Der nächste logische Schritt war, Unauffälligkeit als Kriterium der Schönheit zu deklarieren.⁴⁷⁵ Der schwedische Architekt Uno Åhrén schlußfolgerte sogar, daß Dinge dann am schönsten seien, wenn sie gar nicht wahrgenommen werden können.⁴⁷⁶ Der Soziologe Georg Simmel wies, indem er die modernen Fortbewegungsmittel der Großstadt analysierte, auf die Zwangsläufigkeit der Entstehung dieser Haltung in der Moderne hin:

"Der Verkehr (in der Großstadt) ... zeigt ein unermeßliches Übergewicht des Sehens über das Hören anderer, ... vor allem durch die öffentlichen Verkehrsmittel. Vor der Ausbildung der Omnibusse, Eisenbahnen und Straßenbahnen im 19. Jahrhundert waren Menschen überhaupt nicht in der Lage, sich minuten - bis stundenlang gegenseitig anblicken zu können oder zu müssen, ohne miteinander zu sprechen."⁴⁷⁷

Als Modell für alle diese Verhaltensweisen läßt sich der *Dandy* heranziehen. Der Dandy ist jemand, der modisch elegant, jedoch nicht auffallend gekleidet ist und durch seine guten Manieren und Umgangsformen besticht.⁴⁷⁸ Dahinter steckt allerdings ein subtiles Mittel zur Wiedergewinnung der Persönlichkeit: Die moderne Zeit wird vom Dandy als Bedrohung empfunden, in der das Leben eine philosophische Abstraktion wird und sein Wesentlichstes verloren hat: *Das Gegenteil der andern*.⁴⁷⁹ Das Mittel der Wiedergewinnung ist, sich gegen die anderen dadurch zu behaupten, daß man ihnen gegenüber nicht auffällt.⁴⁸⁰ Der Essayist Franz Blei beschrieb 1911, also zu einer Zeit, als Simmel, Loos und viele andere diese Idee verfolgten in seinen fiktiven Aufzeichnungen des Diener von Beau Brummel die Strategie:

"Ja: wir brauchten sechs Stunden für die dreimalige Toilette des Tages, aber wir verwandten diese Zeit nicht darauf, eine Exzentrizität zustande zu bringen, sondern zu nichts Einfacherem als uns so anzuziehen, daß wir nicht auffielen; und um dies zu erreichen, muß man sich nichts als gut anziehen, in den Grenzen der herrschenden Mode."⁴⁸¹

Das Machtmittel, das dahinter steht, ist die Herrschaft über andere; der Exzentriker könne nicht herrschen, sondern werde beherrscht, und sei es nur durch das Betrachtetwerden durch die anderen. Analoges läßt sich auch für die Architektur feststellen. Theodor Birt stellte für das römische Wohnhaus fest, daß ein erklärtes Ziel der vornehmen Bewohner war, "die Hilfe der Straße" nicht zu brauchen.⁴⁸² Das Zugeknöpfte des antiken Privathauses ist synonym mit dessen Vornehmheit, sein Wesen sei, *lediglich Innenbau* zu sein, so wie der Tempel Außenbau ist. Das erstere, so Birt, beabsichtigte nicht, "die Straße zu schmücken."⁴⁸³ Das gleiche Prinzip gilt auch für August Hinterleitner - Grafs Begriff der *fränkischen Fassadenscheu*, welche die Bauernhäuser Ostösterreichs charakterisiere, oder Henry Bacons Motto *House are built to live in, not to look at*, das er seiner Abhandlung über den Hausbau voranstellte.⁴⁸⁴ Muthesius beschrieb als die ausschlaggebenden Werte, welche die von ihm untersuchten englischen Häuser zieren, deren völlige Sachlichkeit, die nicht nur ohne Ornament, *Formenkram* und Repräsentation auskäme, sondern "selbst keine Architektur" brauche.⁴⁸⁵ Dieser *anspruchlosen Natürlichkeit* liege der Wunsch zugrunde, *nicht auffallen* zu wollen, da dieses ganz sicher den Parvenü anzeige.⁴⁸⁶ Auch Muthesius zog eine Parallele zwischen dem Haus und der Kleidung des Hausherrn; da wie dort haben Phantasie, Originalität, Schmuckformen oder Ornamente keinen Platz.⁴⁸⁷

3. 8. Zusammenfassung

Ein Haus solle also nicht auffallen, sondern, so Loos, nach außen schweigen und seinen ganzen Reichtum nur im Inneren offenbaren. Loos, der Dandy unter den Architekten, transformierte diese Forderungen schließlich zu Architektur, wo sie bis heute ihren Platz haben.⁴⁸⁸ In diesem Sinne schlug Philip Johnson 1932 den funktionalistischen Architekten des International Style vor, daß es am sichersten wäre, etwas Unauffälliges zu machen.⁴⁸⁹ Diese Interpretationen skizzieren also eine Ästhetik, die nicht nach einer Norm des Schönen modelliert ist. Das perfekte Objekt verflüchtigt sich in ein Vergessen, das unsere Bewußtseinsschwelle niemals überschreitet.

"Die vollkommene sprachliche Form
ist klar und zugleich nicht banal.
Die sprachlichste Form ist am klarsten,
wenn sie aus lauter üblichen Wörtern besteht;
aber dann ist sie banal."
ARISTOTELES

4. Parergon oder Gebrauch des Banalen

Exkurs. Architektur ohne Eigenschaften

Das österreichische Architekturbüro Florian Riegler und Roger Riewe wurde mit Entwürfen wie den Grazer Flughafen oder sozialen Wohnbauprojekten, wie zum Beispiel der Wohnsiedlung *Casa Nostra* in Graz aus dem Jahr 1992 bekannt. Wenn wir Casa Nostra betrachten, sehen wir ein typisches Mitbestimmungsmodell, ganz in der Tradition der Grazer Schule, wo elf Einfamilienhäuser in einem Bauherrenmodell zu einer Siedlung zusammenfaßt und die individuellen Wünsche der Bewohner berücksichtigt wurden. Es kamen bei diesem Wohnbau viele verschiedene Fenstertypen zur Anwendung, jedes Haus unterscheidet sich von den anderen durch Aussehen, Grundrißorganisation und Materialanwendung, die Baukosten waren dementsprechend. Es entstand ein typischer Grazer Wohnbau, verspielt, qualitativvoll und sich in eine Reihe von Vorläufern wie Eilfried Huth und anderen integrierend. Zwei Jahre später entwarfen Riegler & Riewe ebenfalls in Graz ein außergewöhnlich puristisches Gebäude, das dem Casa Nostra - Modell total entgegengesetzt zu sein scheint: Alle Wohnungen sind gleich, es gibt nur einen Fenstertyp, das ganze Gebäude besteht ausschließlich aus Ortbeton und die Baukosten lagen etwa ein Drittel unter den üblichen Preisen. Diesen Entwurf wollen wir hier näher untersuchen.

In Strassgang, einem Vorort von Graz, steht in einem typischen, peripheren Mischgebiet aus Einfamilienhäusern, Gewerbeflächen, Gärtnereien und Brachland ein langgestreckter, dreigeschoßiger sozialer Wohnbau aus Beton. Auf den ersten Blick fällt dieses Gebäude gar nicht auf, ein Umstand, der hier nicht unwichtig zu sein scheint. Auf den zweiten Blick bemerkt man einen kargen, scharf geschnittenen Baukörper, der auf einer Platte steht. Auf der Fassade findet ein lebhaftes Spiel von Schiebeelementen statt, die, wenn man näher herankommt, einfach in Metallrahmen eingespannte Kunststofffolien aus dem Baumarkt sind. Schon bei leichtem Wind beginnt die Fassade zu vibrieren und hinterläßt beim Betrachter das Bild von virtuellen, bewegten Lichtreklamen in den Bahnhofsvierteln

europäischer und amerikanischer Städte. Die Grundrißlösung erscheint einfach, bei näherem Hinsehen interessant, nach längerem Betrachten geradezu raffiniert. Bei diesem Gebäude werden also offensichtlich gebrauchsfähige, ökonomische und vernünftige architektonische Konzepte und knappe, präzise Formulierungen gegen modische Architekturästhetik gesetzt. Ist dieses Gebäude nun ein funktionalistischer Wohnbau, ein ökonomisches, soziales Programm oder ein neomodernes Manifest?

Kritik

Als dieses Projekt seinen Weg durch das übliche Architekturfeuilleton fand, waren die Kommentare zuerst von Ratlosigkeit gekennzeichnet; zwar fand man den frechen, puristischen Entwurf interessant, andererseits wußte man damit aber auch nichts rechtes anzufangen. Da die Architekturrebellen Riegler & Riewe die bislang als beinahe unmöglich einzuhaltenden Quadratmeteroberkosten für den sozialen Wohnbau um beinahe ein Drittel unterschritten, machte sich auch Unbehagen über diese Arbeit breit. Unverhohlen kritisch äußerte sich die Grazer Kollegenschaft, deren konsequente Bemühungen der letzten zwanzig Jahre, so etwas wie eine Grazer Schule zu bilden, deren Eigenschaften ganz andere waren, durch einen offensichtlichen Querschläger bedroht wurde. Radikal äußert diese Kritik der Grazer Architekt Volker Giencke, der, den unschwer erkennbaren Adressaten - nämlich Florian Riegler und Roger Riewe vorwirft, daß deren Bauten ebenso pervers wie "das rustikale Hochgebirgsdesign der Restaurants in Stadt und Land" seien.⁴⁹⁰

"Jedenfalls ist das, was momentan in der Architekturwelt als neu und als Minimalismus oder als Purismus verkauft wird und für seitenlange literarische Vergleiche herhalten muß, perfider, als es der Dekonstruktivismus je sein kann. Die spastische Architektur der Autosalons in Amstetten braucht keine Erklärung. Wohl aber sollen pseudophilosophische Kopfstände der Architektur nach Schweizer Vorbild helfen, besser zu sein, als sie ist. Sie ist, was sie ist: Mist."⁴⁹¹

Bisher waren sich Architekten vor allem im Wissen um den Feind einig: unfähige, geschmacklose Beamte, mächtige, ausschließlich ökonomisch orientierte und politisch verfilzte Baugenossenschaften und eine bewußtlose Bauindustrie, die im unseligen Triumvirat Architektur verhindern und den unzähligen gebauten Banalitäten zur Existenz verhelfen. Daneben gab es für die Architekten auf einer Nebenfront den Kampf ums liebe Geld. Bauen ist teuer und Architektur kostet eben noch ein bißchen mehr.

Offensichtlich wurden bei diesem Gebäude durch das Akzeptieren von verwerflichen Forderungen der Bauindustrie alle moralischen Prinzipien der Architektur aufgegeben. Wenn die Baugenossenschaft billige Wohnungen wünscht, machen die Architekten es noch billiger: es gibt nur einen einzigen Grundrißtypus, ein einzigen Fenstertyp, die vorgehängten Fassadenplatten sind Fertigteilelemente,

Balkone werden aus Kostengründen einfach eingespart, das Treppenhaus bleibt offen und der einzige Schmuck des Bauwerkes, die Schiebeelemente, sind einfache Plastikfolien, in Metallrahmen eingespannt. Plastikfolien verwendet man üblicherweise zur Abdeckung von Baumaterial auf Baustellen. Sicherlich hat sich die Baufirma bei diesem Bau die Hände gerieben, weil die Architekten diesmal Plastikfolien wollten und nicht, wie üblich, Marmor. Offensichtlich haben die Kritiker recht. Billige Materialien, schlechte, ja eigentlich gar keine Details, nur ein Grundrißtypus und um diesen Preis! Es kann sich also nur um eine jener unseligen Partnerschaften zwischen einer ausschließlich profitorientierten Bauindustrie und ihren planenden Handlangern handeln, die Architektur verhindern und die kulturelle Landschaft mit jenen nichtssagenden Behältern überziehen, die seit Mitscherlich für den Tod unserer Städte verantwortlich sind.⁴⁹² Wenn wir allerdings die Publizität dieses Gebäudes betrachten, drängt sich ein gänzlich anderes Bild auf: in die Klagen über diesen Entwurf stimmten nämlich auch die Bewohner dieser neuen Wohnanlage mit ein. Diese beklagten allerdings nicht die Grundrisse oder die banale Fassade, sondern die täglich ankommenden Autobusladungen voll Architekturtouristen, die unbedingt die Schiebeelemente betätigen, einen *kurzen Blick* in die Wohnungen werfen und das Sozialverhalten jener Minimalbewohner studieren wollen.

Kategorien der Interpretation

Wir haben also ein Paradoxon vor uns: Einerseits wird diesem Gebäude vorgeworfen, daß es die herkömmliche Architektur perpetuiert, indem es den fragwürdigen Wünschen einer verkommenen Bauindustrie entgegenkomme, ja sie sogar unterschreite, andererseits taucht diese Arbeit in den Fachjournalen auf, wird besprochen, ist Ziel von Architekturstudienreisen und begeistert die Studenten. Riegler und Riewe erleben Ausstellungen ihrer Arbeiten und erhalten Einladungen zu Vorträgen und Gastprofessuren. Die Intentionen hinter den gefinkelten Grundrissen und der puristischen Fassade lassen zum Beispiel neben einem ökonomischen Minimalismus auch einen Willen zur Architektur vermuten. Die energetische Gerichtetheit, die dahinter vermutet werden kann, erscheint interessant. Einerseits scheint es möglich zu sein, die *architektonischen Energien* nicht auf alles auszustrecken: es gibt Bereiche, die unwichtiger erscheinen und es gibt eben auch Elemente, die auf jeden Fall in der Hand der Architektur bleiben müssen. Solcherart wird die Billigkeit der Herstellung geradezu in eine architektonische Tugend verwandelt, die offenen Treppenhäuser suggerieren unter diesen Vorzeichen Urbanität und soziale Verantwortung, die fehlenden Balkone werden zur Aufforderung, den öffentlichen Raum nicht zu privatisieren, sondern anders in Besitz zu nehmen und Plastikfolien können eben genauso ihre Funktionen übernehmen, ohne daß eine abgehobene ästhetische Position des Architekten im Material oder im Detail auf die Bewohner umgewälzt werden muß, die das gar nicht wollen und oftmals gar nicht brauchen. Wir können also vermuten, daß es hier vielleicht Strategien gibt,

die unübliche, sekundäre, außerarchitektonische, ja banale Elemente benützt und in Architektur verwandeln kann.

Morphologie des Gewöhnlichen

Es gibt aber auch noch andere interessante Merkmale an diesem Gebäude festzustellen. Nähern wir uns diesem Bauwerk zunächst morphogenetisch. Für eine morphologische Untersuchung sollten wir dieses unklare Bauwerk in Beziehung zu ähnlichen Beispielen der Architekturgeschichte setzen, die für eine Einordnung mögliche historische Vorbilder sein könnten. Das wäre die übliche Vorgangsweise. Wir müssen also einen Kontext definieren. In unserem Fall könnten wir so ein morphologisches Beispiel für unser Gebäude im *Petit Trianon* finden: ein ähnlich konsequenter Baukörper, die Betonung des Kubischen, französische Fenster als hauptsächliche Gliederungselemente, ein System von Lamellentüren und Jalousien knapp vor der Fassade, die die äußeren Grenzen definieren und ähnliches. Wir sehen also ein Gebäude mit ähnlichen Eigenschaften vor uns, daß wir mit unserem Objekt in eine Beziehung setzen. Diese Genese ist vielleicht nicht sehr wahrscheinlich, aber sie bewegt sich zumindest im Rahmen einer üblichen Vorgangsweise.

Versuchen wir als nächstes ein konterfaktuales Experiment, wie Ludwig Wittgenstein es vorschlug. Wittgenstein gab in den *Vermischten Bemerkungen* folgenden interessanten methodischen Hinweis:

"Eine meiner wichtigsten Methoden ist es, mir den historischen Gang der Entwicklung unserer Gedanken anders vorzustellen, als er in Wirklichkeit war. Tut man das, so zeigt uns das Problem eine ganz neue Seite."⁴⁹³

In diesem Sinne könnten wir auch einen ganz anderen potentiellen Präzedenzfall für den Wohnbau in Strassgang entdecken, nämlich das Stallgebäude der Arbeiterkolonie in der Nähe des früheren Bohrwerks von *Gußwerk*, ebenfalls in der Steiermark. Dabei handelt es sich um ein zweigeschoßiges, langgestrecktes, kubisches Gebäude aus Holz, das von den Arbeitern als Ziegen- und Hasenstall benützt wurde. Die Fassade wirkt mit ihren einfach gezimmerten, geschoßhohen, bündig in der Wand sitzenden Türen eigentlich nicht besonders rural. Jenes kleine Nebengebäude der Arbeitersiedlung macht eher den Eindruck einer modernen und seriellen, dabei aber überaus simplen Konstruktion aus gewöhnlichen, handelsüblichen und unspezialisierten Materialien. Diesem Bauwerk könnten wir nun ebenfalls ähnliche morphologische Eigenschaften wie dem Gebäude von Riegler & Riewe in Graz zuschreiben; beide Gebäude sind kubisch, langgestreckt, vor beiden Fassaden gibt es als bestimmendes Element die geschoßhohen Schiebeelemente aus unglaublich einfachen Materialien, die den Eindruck des Billigen vermitteln. Es scheint hier also zumindest eine emotionale Verwandtschaft vorhanden zu sein. Wir wollen natürlich auch hier nicht behaupten, daß dieses Stallgebäude eine tatsächliche Anregerfunktion für den Entwurf von Riegler & Riewe hatte. Es ist sogar unwahrscheinlich, aber auf jeden Fall unerheblich, ob die Architekten dieses Gebäude jemals gesehen haben.⁴⁹⁴ Die morphologische

Verwandtschaft des Wohnbaus in Graz zum Ziegenstall scheint uns allerdings enger zu sein als die zum *Trianon*. Müssten wir in diesem Fall für den Wohnbau in Strassgang feststellen, daß wir hier eine Nachahmung ohne Original haben? Dies wäre allerdings ein Paradoxon, das bereits von Sokrates, der sich gegen die unbewußten Nachahmer wandte, verworfen wurde:

"Wir müßten dann denen, welche den Schafen nachblöken und den Hähnen nachkrähen auch zugestehen, daß sie das benennen, was sie nachahmen."⁴⁹⁵

Der Nachahmer ist nach Sokrates also im zumindest potentiellen Besitz aller Einzelteile für eine Analyse, setzt diese aber falsch zusammen. In der Architekturgeschichte gab es immer Nachahmungen von Bedeutungsträgern, wie die Feldherrnhalle in München, die der Loggia Vecchio in Florenz nachempfunden wurde, oder Schloß Herrenchiemsee, das eine Replik von Versailles ist. Dies sind Beispiele für vielleicht fragwürdige, aber im Sinne der Architekturgeschichte durchaus legitime Strategien. Was aber sind die Konsequenzen, wenn die Behauptung stimmt, das ein Ziegenstall ein (zumindest denkbar möglicher) Bedeutungsträger für einen Wohnbau ist? Was bedeutet es für die Architektur, wenn ihre Vorbilder auch Ziegenställe, also sekundäre, gewöhnliche, außerarchitektonische, banale Dinge sein können? Welche Konsequenzen hat es, wenn die Referenzen für die Architektur in Banalitäten liegen?

Die Eigenschaften des Gewöhnlichen

Arthur C. Danto macht bei seiner Analyse der *Fontaine* von Marcel Duchamp eine interessante Feststellung: einerseits ist diese mit allen anderen Urinalen verwandt und teilt mit ihnen die gewöhnlichen Eigenschaften von industriellen Porzellanprodukten wie etwa spiegelnder Glanz, glatte Oberflächen oder weiße Farbe. Auf der andern Seite sind aber die Eigenschaften des Kunstwerkes *Fontaine* die gleichen wie die des "*Grabmal für Julius II.* von Michelangelo und der Bronzestatue des *Perseus* von Cellini."⁴⁹⁶ Das Problem liegt also darin, daß in unserem Fall die Kategorien, die gewöhnlich für die Architektur ausschlaggebend sind, total ignoriert zu sein scheinen. Bestimmend scheinen Codierungen des Alltags zu sein, die eine ästhetische Eigenmächtigkeit bekommen. Wir müssen also, um den Wohnbau von einer fragwürdigen Verwandtschaft mit einem Ziegenstall zu befreien für unsere Untersuchung feststellen, wie unser Beispiel über eine solche Doppelcodierung im Sinne Dantos verfügt. Wir vermuten einerseits, daß das Gebäude verschiedene Eigenschaften mit einem simplen Ziegenstall teilen könnte; welche Eigenschaften teilt nun der Entwurf von Riegler & Riewe zum Beispiel mit anerkannten, wertvollen Werken der Architektur wie Andrea Palladios *Villa Rotonda*, Walter Gropius Bauhausgebäude in Dessau oder dem Haus am Michaelerplatz von Adolf Loos?

Um hier Gemeinsamkeiten feststellen zu können, müssen wir als nächstes das Gebäude in Graz mit anerkannten Werken der Architektur in Beziehung setzen. Wir müssen uns also mit bestimmten

Eigenschaften wie Autoren, Kritikern, historischen Beispielen, kritischen Referenzen, Absichten etc. beschäftigen. Was wir brauchen, ist ein Kunstfeld, wie Pierre Bourdieu es definiert hat. Christian Ludwig Stieglitz schrieb schon 1796 in seinem Essay *Die Baukunst der Alten*, daß "das Studium der Baukunst zu der Erziehung gebildeter und geschmackvoller Menschen beynah für unumgänglich nöthig" sei.⁴⁹⁷ Karlheinz Deschner zeigte in seiner - durchaus fragwürdigen - literarischen Streitschrift *Kitsch - Konvention und Kunst* von 1957 eine mögliche Kategorie:

"Schreibt ein kleiner Literat die Geschichte eines ganzen Volkes, Felix Dahn etwa in seinem "Kampf um Rom", ergibt das ein Opus, das man mit fünfzehn vielleicht verschlingt, doch keine Dichtung. Erzählt ein großer Autor, wie etwas Wind weht, der Mond scheint und man den Wald durchwandert, wie Stifter im "Hochwald", entsteht ein Kunstwerk. Nicht die Bedeutung des Vorwurfs also, sondern die Art der Ausführung entscheidet, nicht das Thema, sondern seine Darstellung."⁴⁹⁸

Richard Shusterman meint, daß dann viele Werke, vielleicht sogar die meisten, in einem Kontext entstehen würden, "in dem der Kunststatus nicht ausdrücklich verliehen werden muß, sondern automatisch angenommen wird."⁴⁹⁹ Eine konstituierende Architekturtheorie würde also den Grundriss des Wohnbaus zum Beispiel mit Mies van der Rohes Projekt der Weissenhofsiedlung vergleichen und verschiedene Gemeinsamkeiten in bezug auf Größe, Organisation, Beziehung oder Materialität feststellen.⁵⁰⁰ Otto Kapfinger etwa findet in einem Interview über die Arbeiten von Riegler & Riewe Verbindungen zu Hugo Häring, Mies van der Rohe, den Brutalisten, Rem Koolhaas und zur Grazer Schule.⁵⁰¹

Genaugut könnten wir eine Beziehung zwischen dem Gebäude in Strassgang und einem griechischen Tempel, etwa dem Parthenon in Athen herstellen: man würde etwa für beide Gebäude ein starke Orthogonalität, im gewissen Sinne eine Klassizität (strenge Reihung sehr weniger Elemente in einem System) oder die subtile Betonung des Sockels feststellen können. Oder wir versuchen eine typologische Einordnung, ähnlich wie Rudolf Wittkower dies mit Palladio gemacht hat; in diesem Fall würden wir Beispiele wie die Stoa von Attalos und anderes bemühen, die Beziehungen zwischen Architektur und Längsausdehnung betonen. Wir könnten auch eine formalistische Untersuchung beginnen, indem wir etwa Proportionen feststellen oder verschiedene formalistische Entwurfsoperationen wie Quadratur im Sinne Frank Lloyd Wrights suchen würden. Wir könnten auch das Orthodoxe an diesem Entwurf herausstreichen; dann böte sich zum Beispiel Versailles mit typischen Eigenschaften wie Horizontalität, Hierarchie oder Enfilade an. Wir können auch eine minimalistische Untersuchung vornehmen, indem wir etwa feststellen, daß die Radikalität von Riegler & Riewe eine gewisse Ähnlichkeit mit Lucio Fontanas Schnittbildern aus den sechziger Jahren hat oder aber, daß unser Gebäude die Ruhe und in sich selbst liegende Gelassenheit von Entwürfen von Tadao Ando repräsentiert. Viele weitere Möglichkeiten böten sich noch an: was ist mit der suprematistischen, mondreanischen Qualität der Flächen (Schiebeelemente) zum Gesamtkörper und der sich ständig ändernder Beziehung? Natürlich wäre auch das kritische Potential zu nennen, das durch die

Verwendung einfacher Bausysteme auf die herrschende Verschwendung der Bauindustrie hinweist oder auch die kontextuelle Ähnlichkeiten mit Mario Sironis wunderschönen Periferiebilder aus den zwanziger Jahren. Eine wichtige Voraussetzung für eine erfolgreiche Konfrontation im Sinne des Aufspannens eines sinnstiftenden Kontextes ist eine Wahrscheinlichkeit und Sinnhaftigkeit des Vergleichs. Wollten wir Ähnliches mit unserem vermuteten Vorbild, dem Ziegenstall anstellen, wäre auch dieses - sogar mit ganz ähnlichen Elementen - möglich; dieser Versuch bliebe allerdings lächerlich und absurd, da dem Ziegenstall alle Voraussetzungen für eine Einbettung in ein Kunstfeld fehlen.

Subversion

Was sind nun die Idiosynkrasien des hier untersuchten Gebäudes? Das Problem ist, daß der Grazer Entwurf dem so sehr gleicht, was nach allgemein anerkannter Meinung keine Architektur ist. Wie kann also, wie Danto fragt, "etwas ein Kunstwerk sein und etwas anderes, das ihm genau gleicht, nicht?"⁵⁰² Kunst muß Eigenschaften wie Authentizität, Einheitlichkeit, Vollkommenheit, Bedeutung, Originalität oder Artefaktialität haben. Was machen wir aber, wenn wir, wie in unserem vorliegenden Fall, nicht Kunst, sondern Architektur vor uns haben? Danto gibt uns einen Hinweis: "Je größer der Grad des beabsichtigten Realismus in der Architektur, desto größer auch die Notwendigkeit äußerlicher Hinweise, daß es sich um Kunst und nicht um Realität handelt. Die Hinweise erübrigen sich um so eher, je weniger realistisch das Werk ist."⁵⁰³ Jorge Luis Borges äußerte in seiner Erzählung *Pierre Menard, Autor des Quijote* folgende subversive Idee:

"Wenn man Louis Ferdinand Celine oder James Joyce die *Imitatio Christi* zuschriebe: Wäre das nicht eine hinlängliche Erneuerung dieser schwächlichen spirituellen Anweisungen?"⁵⁰⁴

Umberto Eco betonte, daß er diese Anregung Borges ernstgenommen habe und bezeichnete diese Idee wie zuvor schon Wittgenstein, als einen "glänzenden Vorschlag für ein Spiel," um Texte phantasievoll zu interpretieren.⁵⁰⁵ Wenn wir dieses Spiel in der Architektur spielen wollten, hätten wir hier also einen Anlass dafür. Ein Ziegenstall als mögliches Bild der Architektur wird von Architekten, die einen Platz in einem Kunstfeld haben, in Architektur transformiert. Die Subversion besteht in der Wahl der (denkbaren) ungewöhnlichen Referenz, die das herkömmliche Feld der Architektur desavoiert, stört und dislociert. Arthur C. Danto beschreibt die Grundlage, die notwendig ist, um solch eine Subversion unbeschadet zu überstehen:

"Etwas überhaupt als Kunst zu sehen, verlangt nicht weniger als das: eine Atmosphäre der Kunsttheorie, eine Kenntnis der Kunstgeschichte. Kunst ist eine Sache, deren Existenz von Theorien abhängig ist; ohne Kunsttheorien ist schwarze Malfarbe einfach schwarze Malfarbe und nichts anderes."⁵⁰⁶

Entscheidend ist also in unserem Fall zweierlei: die Kategorien, welche wir für eine Interpretation auswählen und das potentielle Vorhandenseins oder die sinnvolle Erzeugbarkeit eines Kunstfeldes um das zu analysierende Objekt. Was übrig bleibt, ist banal.

4. 1. *Parergon*

Wir haben zu Beginn dieser Untersuchung festgestellt, daß eine neue europäische Generation von Architekten eine gewisse Nähe zum Gewöhnlichen aufweist, die in ihrem Gebrauch nicht eindeutig ist. Wir haben gezeigt, daß diese Zuwendung eine Vorgeschichte hat, wir haben die Kritikmuster analysiert und die Frage nach der ästhetischen Dimension der Wechselwirkungen zwischen Architektur und Banalität gestellt. In den folgenden Überlegungen wollen wir die bisherige Argumentationen anwenden und überprüfen, mit welchem theoretischen Hintergrund zeitgenössische Architekten wie Krischanitz, Diener & Diener oder Herzog & de Meuron das Gewöhnliche, Alltägliche und Banale für ihre Architektur benützen.

Dazu sollten wir uns zunächst mit Jacques Derridas Analyse des *Parergon* (Rahmen) in Immanuel Kants Ästhetik beschäftigen.⁵⁰⁷ Derrida diskutiert in seinem Buch *Die Wahrheit in der Malerei* die Kunst an ihren Rändern. Alles, was bisher als zweitrangig galt, wie der Rahmen, die Verzierung, die Unterschrift, der Beschriftung, der Zuschreibung, der Kunstmarkt oder die Ausstellung wurden nun als wesentlich behandelt.⁵⁰⁸ Derrida machte das *Unwißbare* der Ästhetik, wie Hegel oder Heidegger gemeint haben, zum Ausgangspunkt eines hermeneutischen Rätsels. Über eine kleine Stelle über das *Parergon* in Kants *Kritik der Urteilskraft* eröffnet Derrida eine Diskussion, die in der Folge für uns außerordentlich aufschlußreich ist. Durch das Hinterfragen von Kants Idee über das *Parergon* entsteht ein Konzept, das durch seine Kritik eine dekonstruktive Idee einer Einheit neu definiert. Er siedelt seine Diskussion an einem Ort an, den er als "weder praktisch noch theoretisch oder genauer zugleich praktisch und theoretisch" bezeichnet.⁵⁰⁹ Die Grenze zwischen dem Innen und dem Außen eines Kunstgegenstandes, also die Frage nach dem Rahmen steht im Mittelpunkt des Interesses. Diese Frage findet sich bei Kant.⁵¹⁰ Es ist wahrscheinlich hilfreich, zunächst Kant selber zu Wort kommen zu lassen:

"Selbst was man Zieraten (Parerga) nennt, d. i. dasjenige, was nicht in die ganze Vorstellung des Gegenstandes als Bestandsstück innerlich, sondern nur äußerlich als Zutat gehört und das Wohlgefallen des Geschmacks vergrößert, tut dieses doch auch nur durch seine Form; wie Einfassungen der Gemälde oder Gewänder an Statuen, oder Säulengänge um Prachtgebäude. Besteht aber der Zierat nicht selbst in der schönen Form, ist er, wie der goldene Rahmen, bloß um den durch seinen Reiz das Gemälde dem Beifall zu empfehlen angebracht; so heißt er alsdann Schmuck und tut der echten Schönheit Abbruch."⁵¹¹

Ein *Parergon* also ist etwas, das sich um ein Werk herum findet, bei Kant Gewänder an Statuen oder Säulenreihen um Tempel, aber auch ein theoretischer Rahmen, der theoretische Überbau, der sich auf ein Werk bezieht.

Das *Parergon*, das, so Derrida, "nicht das hauptsächliche Sujet werden soll", bedeutet *Beiwerk*, in anderen Zusammenhängen auch *nebensächlicher, fremder, sekundärer Gegenstand, Ergänzung, Nebenarbeit oder Rest*.⁵¹² Der griechische Tempel - also das Beispiel, das Kant zur Illustration verwendet - besteht aus der essentiellen *cella* und einer Säulenreihe, die sie als ein *Parergon* umgibt. So wie das *Parergon* den

Tempel als Tempel mitdefiniert, so determiniert das sekundäre Element das innere, primäre Element mit. Derrida sieht diese Wechselwirkung in der Gegenüberstellung von Werk und Rahmen. Das Parergon, das Beiwerk, hängt von einem Ergon, einem Werk ab, dem es beisteht, zu dem es eine Anmerkung ist, das es berührt, "wie eine Nebensache, die man verpflichtet ist, am Rande, an Bord aufzunehmen."⁵¹³ Diese Nebensache, dieses Beiwerk, das zum Werk hinzukommt, es umspielt, es vielleicht auch mitdefiniert, soll unserer Frage nach den Wechselwirkungen zwischen Architektur und dem Banalen beistehen.

Wie kommt Derrida nun über den Begriff der Anmerkung zu einer Zerstörung des Prinzips der klassischen Einheit? Bekanntlich definiert Aristoteles ein Ganzes als Einheit, weil es aus drei Teilen, nämlich Beginn, Mitte und Ende besteht.⁵¹⁴ Derrida möchte nun wissen, wie der Beginn als Beginn existiert und das Ende als Ende. Es ist offensichtlich, daß die Konzepte von Beginn und Ende etwas nach sich ziehen, das nicht zur Einheit selbst gehört. Der Beginn und das Ende eines Kunstwerks als Ganzes markieren deshalb die Grenzen eines Etwas, das nicht Kunst ist. Eine Einheit erlangt also ihre Einheitlichkeit und Einzigartigkeit nicht aus sich selbst heraus, sondern wird als Einheit erst von außen definiert, also von dem, was sie nicht ist. Derrida fragt, hier noch dem aristotelischen Prinzip folgend, nach Beginn und Ende des Parergons.⁵¹⁵ In einer Paraphrase auf Derrida folgend und ihn paraphrasierend müssen wir also fragen, wie sich die Frage nach den Grenzen auf die Architektur übertragen läßt.

Derrida zieht aus den bisherigen Überlegungen den Schluß, daß der Rahmen das Äußere ist, welches das Innere als Inneres konstituiert und das dann als ein Äußerers definiert wird, was relativ zum Inneren ist, das es erzeugt. Somit erhält das Sekundäre, der Rahmen, das Parergon den Charakter eines Nebengeschäfts, wie Derrida argumentiert. Die Sekundarität des Parergon ist allerdings nur eine Äußerliche: Dort, wo das Innere fehlt, läßt Derrida das Parergon an Bedeutung gewinnen.

4. 2. Ort des Parergon

Ontologisch ist das sekundäre Element – der Rahmen um das Gemälde – für Derrida tatsächlich der formale Grund für das Kunstwerk. Erst aus der Distanz zum Sekundären kann ja Kunst entstehen. Er ist also in diesem Sinn die Essenz des Kunstwerkes und deswegen primär, indem es das *anscheinend* originale Wesen auf einen bloßen Effekt reduziert. Deshalb ist eine *quasi - philosophische* Aufwertung vonnöten; es muß eine "formale und allgemeine, prädikative Struktur kennzeichnen, die man *unbeschädigt* und *regelmäßig* deformiert und reformiert auf andere Felder übertragen kann, um ihr neue Inhalte zu unterstellen."⁵¹⁶ Hier finden wir unsere Vermutung bestätigt, daß das Banale unsichtbar *per definitionem* sein muß, also keinen Wert, schon gar keinen ästhetischen *per se* an sich hat und etwas ist, das nur durch Interpretationszusammenhänge sichtbar gemacht werden kann.⁵¹⁷

Aber noch ist dieser *erstaunliche Paragraph* (Derrida) nicht ausreichend erschöpft.⁵¹⁸ In einem architektonischen Werk sind die parergonalen Zuweisungen, wie sie etwa Kant trifft, doch nicht so eindeutig zu isolieren.⁵¹⁹ Wenn wir uns noch einmal an Peter Eisenmans Wexner Center erinnern - gehören die Steckdosen, die zweifelsohne physisch Bestandteil des Gebäudes sind zur Architektur oder nicht? Läßt sich das Ornament vollständig aus der Architektur eliminieren oder haben die Kritiker recht, die Loos' *Dauertapeten* aus Cippolinomarmor ornamentalen Charakter unterstellen?⁵²⁰ Wir sollten noch einmal Kants Beispiel, den griechischen Tempel analysieren, um das Problemfeld stärker theoretisieren zu können. Der Tempel, dessen ganze historische Ikonologie bisher lehrte, diesen als Einheit zu sehen, wird, so wissen wir zumindest seit Heidegger, nicht durch sein Umfeld, durch seinen unmittelbaren Kontext für unsere Überlegung brauchbar. Das Umfeld konstituiert kein Parergon.⁵²¹ Warum dann die Säulenreihen? Derrida kommt zu einer Antwort, die, wie uns scheint, endlich Licht in die mehr als dunkle Angelegenheit bringt:

"Nicht weil sie sich ablösen, sondern weil sie sich schwieriger ablösen und vor allem weil ohne sie, ohne ihre Quasi - Ablösung, der innerliche Mangel des Werks zum Vorschein käme; beziehungsweise, was bezüglich eines Mangels auf dasselbe hinausläuft, nicht zum Vorschein käme. Was sie zu Parerga macht, ist nicht einfach ihre überflüssige Äußerlichkeit, es ist das innere strukturelle Band, das sie mit dem Mangel im Inneren zum Ergon zusammenschweißt. Und dieser Mangel bedürfte das Ergon, nicht des Parergon. Der Mangel des Ergon ist der Mangel des Parergon, der Bekleidung oder der Säule, die ihm dennoch äußerlich bleiben."⁵²²

Somit ist eine komplizierte Definition vollzogen. Nicht die Äußerlichkeit des Parergon macht es zu einem solchen, sondern die unentschiedene Stellung zwischen Innen und Außen. Wie siamesische Zwillinge sind Ergon und Par - Ergon aneinandergekettet, nicht zu trennen und doch - jede Äußerung des einen beeinflußt das andere. So wird das Parergon zum Rahmen, der entscheidet, welchem Diskurs sich ein Objekt stellt, ob es der *oberen* oder der *unteren* Welt angehört. Das Parergon müssen wir also befragen, ob etwas der Architektur angehört oder ob es sich bloß um Banalität handelt. Durch diese Definition verlieren die Kriterien der Architektur jede Objekthaftigkeit, entscheidend wird der Diskurs und die Interpretation.

4. 3. Grenzfälle

Wollten wir drei sehr ähnlich aussehende Gebäude - sagen wir den *Parthenon* in Athen, die *Walhalla* von Leo von Klenze und das *Nashville Parthenon* in Nashville, Tennessee - vergleichend analysieren, so wären gerade wegen der großen formalen Ähnlichkeit der drei Gebäude die Differenzierungsstrategien im Sekundären zu suchen. Das griechische Original bezöge seine Referenzen aus der Tatsache des paradigmatischen und historischen Wertes,⁵²³ die Walhalla würden typische Eigenschaften des 19.

Jahrhunderts wie Oberlichter und axiale Rampen zugrunde gelegt, das Nashville Pantheon müßte sich mit anderen, weniger edlen Kategorien begnügen.⁵²⁴ In unserer theoretischen Zusammenstellung dieser drei ähnlichen Gebäude thront die Walhalla gefährlich nahe am Abhang der Klippe, welche das Niedrige vom Hohen trennt. Weder zeigt sie die außergewöhnlich wertvollen Eigenschaften des Parthenon in Athen, noch die außergewöhnlich fragwürdigen Merkmale seines Bruders in Nashville. Wir können also an unserem Beispiel sehen, daß Banalität nur in einer relativen Beziehung zu einem interpretativen Kontext existiert. Wenn wir die *Walhalla* beispielsweise mit einem gewöhnlichen Lagerhaus mit ähnlichen Dimensionen vergleichen würden, würde diese Einschätzung sich unmittelbar ändern. Die Bewertungen der Architektur finden also an ihren Rändern statt, dort, wo die Interpretationen Zusammenhänge negativer oder positiver Art mit anderen Werken der Architektur feststellen können. Die Differenzen in gewöhnlich sekundären Merkmalen sind die Kriterien dieser Einordnung.⁵²⁵

Nach dem Werk (Ergon) der Architektur, mit der wir uns besonders im ersten Kapitel beschäftigt haben, glauben wir nun, daß wir auch einen theoretischen Rahmen (Parergon), der über das Werk hinausgeht und es klären und deuten kann, gefunden haben. Das Modell des Parergon kann dazu herhalten, die ungelösten Wechselwirkungen zwischen dem Gewöhnlichen, Alltäglichen, Banalen und der Architektur zu lösen. Wenn wir uns also mit dem *Parergon* in der Architektur als einer *Kunstform*, d. h. als ein Mittel, einen möglichen Anlaß, um kulturelle Aussagen zu etablieren, beschäftigen und nicht mit den *Parerga* von individuellen Kunstwerken, müssen wir die Grenzfälle der Architektur im generellen betrachten.⁵²⁶ Sehen wir zum Beispiel bei Vitruv nach, finden wir dort als die drei Hauptgebiete der Architektur "das eigentliche Bauen, die Einrichtung von Uhren und die Herstellung von Maschinen".⁵²⁷ Dabei bezog sich Vitruv dezidiert auf so unterschiedliche Dinge wie *Sonnenuhren*, *Wasseruhren*, *Zug - und Hebelmaschinen*, *Maschinen zum Wassers schöpfen*, *Wassermühlen*, *Wasserschnecken*, *Wasserorgeln*, *Taxameter*, *Katapulte*, *Ballisten* oder *Belagerungsmaschinen* als Angelegenheiten der Architektur, also lauter Dinge, die wir heute nicht länger als architektonische Aufgaben in Betracht ziehen würden.⁵²⁸ Wo können wir heute also die Grenzen der Architektur finden, den Ort, wo sie sich von *Kitsch* und Banalität unterscheidet?

Bemühen wir noch einmal Derrida. Dieser meint, daß wir uns auch bei dieser Frage innerhalb des hermeneutischen Heideggerschen Zirkels befinden, daß man also davon ausgehen müsse, daß es Kunstwerke gäbe. Doch woran sie erkennen, wo doch bei "jedem Schritt, bei jedem Beispiel ... die Grenze zwischen dem 'es gibt' und dem 'es gibt nicht' 'Kunstwerke', zwischen einem 'Ding' und einem 'Werk', einem 'Werk' im allgemeinen und einem 'Kunstwerk'" schwanke.⁵²⁹ Das ewige Dilemma zwischen Ding und Werk, zwischen Werk und Kunstwerk holt uns immer wieder ein. Derrida bemerkte mit Heidegger, daß ein hermeneutischer Zirkel entstehe, da das Wesen der Kunst in der Regel nur dann zu dechiffrieren sei, wenn man anerkannte Kunstwerke hinterfrage. So entsteht eine Art Teufelskreis, weil dieses Hinterfragen immer schon eine Art Vorverständnis vom Wesen der Kunst einschließe. Allerdings sei dies

kein Nachteil, sondern die eigentliche Tugend sei es geradezu, diesen Teufelskreis zu durchlaufen, sich also auf ihn einzulassen. Heidegger nannte diese Beharrlichkeit das "Fest des Denkens" und die eigentliche, einzige Art der ästhetischen Arbeit.⁵³⁰

Da es offensichtlich möglich ist, die Kunst an ihren Grenzen zu revolutionieren - man denke an Andy Warhols *Brillo Box* - scheint es wichtig, zu klären, ob diese Grenze weich oder hart ist. Viele Ästhetiker beharrten darauf, daß es wegen dieser Frage keine Definition der Kunst geben kann und zwar nicht, weil es keine Grenze gebe, sondern weil die Grenze nicht auf die übliche Art gezogen werden könne.⁵³¹ Anders herum gefragt - wieviele Haare muß man gerade noch haben, um keine Glatze zu haben? Wenn wir das Parergon als Rahmen ansehen wollen, was ist dann an einem Werk wesentlich und was nicht? Was ist die jeweils innere und äußere Grenze? Hier folgte Derrida wiederum Kant, der forderte, daß sich ein ästhetisches Urteil auf die "intrinsische Schönheit" stützen müsse, nicht auf Umgebung und Schmuck.⁵³² Umsomehr ist wichtig zu wissen, was eigentlich Rahmen und was Subjekt ist. Hier darf keine Unklarheit bleiben. Diese Versicherung holte sich Derrida bei Kant:

"Und da Kant, wenn man ihn fragt, 'Was ist ein Rahmen?' antwortet: das ist ein *Parergon*, eine Mischung aus Außen und Innen, aber eine Mischung, die nicht eine Vermischung oder eine halbe Maßnahme ist, ein Außen, das ins Innere hineingerufen wird, um es (von) innen zu konstituieren."⁵³³

Damit wird klar, daß "die Wahl der Beispiele, auch ihre Zusammenstellung, sich nicht von selbst versteht." (Derrida).

4. 4. Dislokation

Wir wollen uns als nächstes mit dem Rahmen und seiner Dislokation beschäftigen. Wie können wir eine Verbindung zwischen dem Gewand einer Statue, einer Säulenreihe um einen Tempel mit der Funktion eines Rahmens in Verbindung bringen? Derrida machte erstmals darauf aufmerksam, daß ein Rahmen ja nicht nur eine Grenze nach Innen habe, die "zwischen dem Rahmen und dem Bild, der Bekleidung und dem Körper, dem Säulengang und dem Gebäude" verlaufe, sondern auch eine nach Außen.⁵³⁴ Ein Parergon muß also auch eine gewisse Dichte, eine Oberfläche, gleichsam ein inneres spezifisches Gewicht haben. Genau an diesem Punkt setzt Derrida nun den Hebel an, um Kants Vorstellung vom Parergon zu präzisieren: nicht nur vom "eigentlichen Körper des Ergon", sondern auch von der Mauer, an der ein Bild hängt, vom Raum, in dem eine Statue steht und schließlich - und das sehen wir hier als wesentlich an - "vom ganzen Feld der historischen, ökonomischen und politischen Einschreibung, auf dem der Antrieb der Signatur erzeugt wird" müsse sich ein Parergon absetzen.⁵³⁵ Mit fundamentaler Wucht macht Derrida schließlich klar, in welcher Weise dieser *erstaunliche Paragraph* zu erweitern sei:

"Keine 'Theorie', keine 'Praxis', keine 'Theorie- Praxis' kann wirksam in dieses Feld eingreifen, wenn sie nicht den Rahmen abwägt, die entscheidende Struktur des Einsatzes, an der unsichtbaren Grenze der Innerlichkeit des Sinns

(abgesichert durch die ganze der hermeneutische, semiotische, phänomenologische und formalistische Tradition) und all der Empirismen des Extrinsischen, die, weil sie weder zu sehen noch zu lesen verstehen, an der Frage vorbeigehen."⁵³⁶

Hier haben wir also etwas Eigenständiges gefunden, mit dem Bewertungen möglich geworden sind. Ein Parergon ist zunächst eine völlig eigenständige Angelegenheit, die sich sowohl vom Innen wie auch vom Außen abgrenzt und die sogar über eine gewisse eigene Körperlichkeit verfügt. Die ontologische Entität des Parergon ist jedoch hybride: Können wir doch ein Ergon, ein Werk, dadurch eindeutig bestimmen, daß es sich von einem Hintergrund, einem Nicht - Werk abhebt. Wenn wir solcherart ein Werk erkennen können, so ist das Parergon, daß "zugleich vom Ergon (Werk) und vom Umfeld abgelöst" ist, dennoch davon unterschieden:⁵³⁷

"Der parergonale Rahmen hebt sich seinerseits vor zwei Hintergründen ab, aber in Bezug auf jeden dieser beiden Hintergründe; er geht im anderen auf. In bezug auf des Werk, das seinerseits als Hintergrund dienen kann, geht er in der Mauer auf, dann, nach und nach, im allgemeinen Text. In bezug auf den Hintergrund, den der allgemeine Text darstellt, geht er im Werk auf, das sich vor dem allgemeinen Hintergrund abhebt. Es gibt immer eine Form vor einem Hintergrund, aber das Parergon, ist eine Form, deren traditionelle Bestimmung es ist, sich nicht abzuheben, sondern zu verschwinden, zu versinken, zu verblassen, in dem Augenblick zu zerfließen, wo es seine größte Energie entfaltet. der Rahmen ist auf keinen Fall ein Hintergrund, wie es das Umfeld oder das Werk sein könne, aber seine Randstärke stellt auch keine Gestalt dar."⁵³⁸

Dieses Parergon, das also ständig seine Zustände und Zuständigkeiten wechselt, bleibt allerdings nicht ungefährdet. Für Derrida ist klar, daß das, "was den Rahmen hervorgebracht und behandelt hat", alles daran setzt, um die Rahmenwirkung wieder zum Verschwinden zu bringen, am häufigsten dadurch, "in dem es ihn im Unendlichen ... ansiedelt."⁵³⁹ So können die Parerga auch in verschiedenen Qualitäten erscheinen: das *normale* Parergon, der über all diese gestaltlosen Eigenschaften aufweist, unsichtbar bleibt und somit mithilft, ein Kunstfeld zu definieren, kann auch durch seine Verirrung, der *Perversion des Parergon* abgelöst werden. Diese Verderbnis des Parergon betrifft vor allem den Schmuck, die Zierde, das Ornament, den Kitsch. Das Parergon sollte "farblos, von aller empirisch sinnlicher Materialität entblößt bleiben."⁵⁴⁰

4. 5. Auswirkungen

Wir haben bereits analysiert, welche Folgen es für die Architektur hatte, als die Avantgarde um 1900 begann, sich der Rückseite der traditionellen Architektur zuzuwenden. Diese Haltung, die auf Konflikt angelegt war, führte zu einer Instabilität, schließlich aber zu einer Doktrin und einem bestimmenden Element der Architektur. Bis heute ist es, seit Loos` Aneinanderkettung von Ornament und Verbrechen unmöglich, neue Ornamente zu entwickeln. Alle Versuche, die seitdem in dieser Richtung unternommen wurden, blieben mehr oder weniger erfolglos. Dieses Beispiel steht allerdings nicht allein. Die

Architekturgeschichte ist voll von solchen thematischen Verschiebungen des Rahmens. Betrachten wir ein Beispiel.

Als die griechisch - römische Götterwelt ihrer Dämmerung entgegen ging, übernahmen die neuen *opinionleader*, die Christen, vorerst die alten Kultstätten ihrer Vorgänger. Allerdings zeigte sich bald ein strukturelles Problem: während nämlich die antiken Kulte auf der Ausübung mystischer, geheimer Riten durch eingeweihte Priester basierten, ist der christliche Kult auf die Gemeinde, dem gemeinsamen Feiern des Volkes, das ja die Kirche, der *corpus christi mysticum* ist, aufgebaut. Diese damals neuen liturgischen Prinzipien zeigte auch die Architektur. Im griechisch - römische Tempel war die Schaufassade, also daß, was das gemeine Volk zu sehen bekam, an der Außenseite. Die Säulenordnungen, der malerische und bildhauerische Schmuck wirkten nach außen, während das Allerheiligste, die cella, banal und ungestaltet blieb. Im römisch - katholischen Kirchenbau aber ist das Volk innen und mit ihm auch die wunderbaren und heiligen Immanationen Gottes. Die Folge war, daß sich die Bedeutungsebenen total austauschten. Die ehemalige cella wurde immer größer, die Säulen, der Bildschmuck und die Plastiken wanderten nach innen, während die äußeren Fassaden bald nur noch urbane Schaubilder wurden, Zeichen, von denen oft nur noch eine Fassadenseite übrig blieb. Der christliche Sakralbau ist also ein nach außen gestülpter antiker Tempel. Vielleicht erklärt uns das die immerwährende Begeisterung für das römische *Pantheon*, das von sich aus bereits diese neuen Eigenschaften mitbrachte. Ein anderes Beispiel für eine Rahmenverschiebung finden wir bei Le Corbusier:

"Wir haben die Architektur in das Wohnhaus verlegt, das bis jetzt nur der Fürsorge anonymer Fachleute überlassen war. Früher lag dem Architekten daran, Architektur auszusprechen im Bau der Dome und Paläste. Wir haben Dom und Palast verlassen. Und als wir die Architektur in das Privathaus verlagert hatten, verstrickten wir uns in ungeheure Probleme: Schaffung des neuen angemessenen Hauses für die Gesellschaft."⁵⁴¹

Dieser Satz zeigt ebenfalls eine Verschiebung des Parergon, eine von vielen Möglichen. Wir wollen uns hier wiederum an die im ersten Kapitel genannten zeitgenössischen europäischen Architekten erinnern. Wir glauben, daß es jetzt möglich ist zu zeigen, daß die Hinwendung zur Banalität, die wir überraschenderweise als gemeinsames Merkmal dieser Architekten entdecken konnten, wie ein *Parergon* funktioniert. Die Betonung des Gewöhnlichen, Alltäglichen, Banalen in der Arbeit dieser europäischen Architekten bewirkt eine Dislokation von Peripherie und Zentrum.⁵⁴²

Wie zeigt sich diese Dislokation? Erinnern wir uns noch einmal an den Wohnbau von Riegler & Riewe in Graz. Die Fragwürdigkeit dieses Entwurfes stellt uns vor große Probleme: schadet es der Architektur, wenn wir sie unbeschadet mit Ställen vergleichen können, wenn wir über Plastikfolien sprechen müssen, wenn wir mit Materialien zu tun haben, die *bewußt schlecht* verarbeitet sind, wenn wir sehen, daß in unstrukturiertem, peripherem Gebiet gebaut wird, ohne daß der Versuch unternommen wurde, dort ordnend einzugreifen? Ob wir wollen oder nicht, also gleichsam zähneknirschend müssen

wir anerkennen, das es sich bei diesem Objekt trotz all dieser Probleme um Architektur handelt. Wir müssen also Plastikbahnen genauso behandeln wie den Cippolinomarmor von Adolf Loos, die billige, schlechte Verarbeitung in der gleichen Kategorie wie Carlo Scarpas Wunderwerke diskutieren und die *rotzige* Agora in Strassgang wie ihr griechisches Vorbild in Athen betrachten.

Es ist bemerkenswert, daß auch die Restruktion des architektonischen Feldes ausschließlich von den Wirkungsweisen von Architektur als Hochkultur abhängig ist, oder, anders ausgedrückt, von etablierten Interpretationen solcher Meisterwerken der Architektur wie dem *Parthenon* oder Palladios *Villa Rotonda*. Die relativ biedere, ökonomische begründete Haltung, die in dieser Frage zum Beispiel Venturi in den späten sechziger Jahren vertrat, daß nämlich diese Hinwendung zum Gewöhnlichen als ein Verhältnis zwischen dem Besonderen und dem Allgemeinen, als *Vermittlung zwischen den Gegensätzen* zu sehen sei, erfährt jetzt eine dramatische Radikalisierung.⁵⁴³ Indem die neuen europäischen Architekten aus diesen Strukturen Kapital schlagen, destabilisieren sie gleichzeitig das Feld. Die Betonung des traditionell Sekundären, also die Transformation des Banalen und Wertlosen in ein potientes Kunstwerk - und die Arbeiten von Architekten wie Herzog & de Meuron, Adolf Krischanitz oder Diener & Diener werden als solche allgemein anerkannt - bewirkt also eine radikale Veränderung der Interpretation, auch wenn sich das eigentlich Parergonale, also etwa der banale Baustoff oder die banale Umgebung überhaupt nicht verändert hat. Derrida sieht dies als einen Gegensatz zwischen "dem guten und dem bösen *Parergon* ", das, wie er bemerkt, natürlich weder an sich gut noch böse ist, sondern allein von der Einrahmung, der Qualität, der "Rahmenwirkung" abhängt.⁵⁴⁴

Durch diese Zentrierung des Banalen, also des traditionell Sekundären, findet in einem Umkehrschluß nichts weniger als die Dezentrierung des Künstlerischen statt, also eine Veränderung der paradigmatischen Werke der Architektur schlechthin. Durch diesen Prozeß gefährden diese Architekten die traditionelleren Gebäude. Sogar Palladios *Villa Rotonda* gerät plötzlich in Gefahr, auf der falschen Seite des Parergon zu landen: anders ausgedrückt, sie verwandelt sich in Kitsch, weil sie einfach zu schön, zu perfekt, zu absolut ist, verglichen mit den schwierigen, fragwürdigen und subtilen künstlerischen Werten des reinen, harten und strengen Stils der *Minimalisten*.⁵⁴⁵ Die Intervention ist subversiv, sinister und irreversibel. Wenn wir uns nochmal an das Haus eines Kunstsammlers von Herzog & de Meuron erinnern, so wird hier eine Struktur durch die offenkundige Sinnlosigkeit, die es erzeugt, ersetzt. Hier sehen wir, wie das Parergon auch in der Symmetrie funktioniert. Martin Steinmann sieht durch diese subversive Intervention gar "den Kode der Betonplanken in Krise". Indem es einmal etwas und ein anderes Mal etwas ganz anderes bedeutet, entziehe es sich einer "allgemeinen semiotischen Verpflichtung".⁵⁴⁶ Nicht nur ein Meisterwerk wie die Rotonda ist also in Gefahr, auch die ganz normale Baracke bleibt von dieser Transaktion nicht verschont. Wir wollen an dieser Stelle noch einmal Derrida zitieren:

"Auf der Suche nach den Ursachen oder der Erkenntnis der Prinzipien muß man vermeiden, daß die Parerga die Oberhand über das Wesentliche gewinnen ... Der philosophische Diskurs wird immer gegen das Parergon sein."⁵⁴⁷

Hierin finden wir auch eine Erklärung für die Kritik an dem Gewöhnlichen, wo ja eine Vielzahl der Kritiker integere, wir möchten sagen philosophische Persönlichkeiten sind, die jede Tolerierung des Parergon ablehnen müssen.

Jetzt können wir auch das Bedrohliche an Derridas Bild verstehen, der noch einmal die entscheidende Stellung des Rahmens betonte:

"Stellen Sie sich den Schaden eines Diebstahls vor, der Sie nur der Rahmen oder vielmehr ihrer Verbindungsstücke beraubte und damit aller Möglichkeit, Ihre Wertobjekte oder ihre Kunstobjekte neu zu rahmen."⁵⁴⁸

Letztendlich versöhnte Derrida aber Kritik und subversive Bestrebungen von Kunst und Architektur, indem er darauf hinwies, daß dieses Mächtenspiel ein unaufhörliches wäre. Die *Analytik des Schönen* arbeite unausgesetzt daran, die Verschiebungen des Rahmens zu verhindern, wieder geradezubiegen, indem sie, "gerade während sie sich von der Analytik der Begriffe und von der Doktrin der Urteile quadrieren läßt," die Abwesenheit von Begriffen in eine Aktivierung des Geschmacks einschreibt.⁵⁴⁹

4. 6. Zusammenfassung

Wir sehen also, daß das Heideggersche *Fest des Denkens* in unserer Frage zu ausschließlich einer Konsequenz führt: selbst wenn die Architektur fragwürdige, banale, alltägliche, sekundäre Affairen eingeht, muß wesentlich bleiben, daß es sich - abgesichert durch ein allgemeines Kunstfeld - um Architektur handelt. Der Unterschied ist also fundamental, es gibt keine Versöhnung zwischen Architektur und Nicht - Architektur, zwischen Kunst und Nicht - Kunst. Alle subversiven, sinistren Methoden der Annäherung bleiben methodische Interventionen. Wenn sich die Kunst oder die Architektur dem Gewöhnlichen zuwendet, muß sie Kunst oder Architektur bleiben, wenn sich das Gewöhnliche der Kunst oder der Architektur annähert, kann sie höchstens Kitsch werden. Diese Grenze ist hart und unerbittlich, ihr kann man auch nicht entkommen. Man kann die Grenzen zwischen Banalität und Architektur nur verschieben, verfremden, verunklären, aber niemals zerstören.

Ausblick

Die Erfolge der in dieser Arbeit untersuchten Architekten - und an diesen Erfolgen kann man eigentlich nicht recht zweifeln - lassen der Versuch einer Rekapitulation derjenigen Strategien, die hier zum Erfolg geführt haben, berechtigt erscheinen. Was wir vorfinden, ist eine strategische Subversion der zeitgenössischen, europäischen Architektur, die erfolgreich zwei anscheinend widersprüchliche Begriffe - nämlich Architektur und Banalität dazu benützt, um einen Platz in einem Kunstfeld zu finden. An diesem von Pierre Bourdieu definierten, virtuellen Ort finden die Verteilungskämpfe zwischen den Herrschenden und den Anwärtern auf die Herrschaft statt, dort werden die spezifischen Interessen und Interessensobjekte definiert, dort wird der Habitus des geltenden Diskurses abgesegnet und die jeweiligen Spielregeln gemacht. Bourdieu paraphrasierend könnte man also sagen, daß Architekt sein bedeutet, zu beherrschen, was man von der Geschichte der Architektur beherrschen muß, um sich in einem architektonischen Diskurs als Architekt gerieren zu können. Wenn wir also glauben wollen, daß eine Auseinandersetzung der Architektur mit Banalität eine Zielführende sein könnte, um einen Platz in einem Kunstfeld zu erlangen, sollten wir uns die Frage stellen, warum gerade diese Strategie gewählt wurde und was dafür verantwortlich ist, daß es eine erfolgreiche Strategie geworden ist.

Kunstfeldstrategien

Um eine Strategie - also einen genauen Plan zur Erreichung eines Ziels unter Berücksichtigung aller Eventualitäten - mit Aussicht auf Erfolg zu betreiben, müssen zuerst die jeweiligen Grundbedingungen analysiert werden. In der Kunst - und auch in der Architektur - deutet vieles darauf hin, daß diese antiteleologisch sind und zyklischen Negationen folgen. Dieser Grundthese zufolge ist unter anderem, um im System eines Kunstfeldes reüieren zu können, die Entwicklung eines kritischen Bewußtseins eine wichtige Voraussetzung: dieses ist vor allem dazu notwendig, um im aktuell stattfindenden, zyklischen Moment die zwangsläufig eintretende Ideologisierung zu bemerken. Dies ist allerdings keine Entwicklung, die man mit rationalen Maßstäben messen könnte; die Ratio ist als Instrumentarium für solch subtile, ständig stattfindene Ereignisse offensichtlich nicht fein genug. Künstler - aber auch Architekten - forcieren diesen Wechsel auf subtile Art und Weise; da das Kunstfeld von für das Feld

spezifischen Autoritäten, die zu Erhaltungsstrategien neigen, monopolisiert und ideologisiert wird, ist eine vielversprechende Einstiegsstrategie in ein Kunstfeld eine Häresie, eine Auflehnung gegen das herrschende System.

Als ein mögliches Mittel zur Häresie bietet sich die Subversion an. Diese ist ihrem Wesen nach umstürzlerisch und zerstörend. Wäre dies eine mathematische Arbeit und keine architekturtheoretische, könnte man, um die Idee der strategischen Subversion in der Architektur zu verdeutlichen, an dieser Stelle vielleicht so etwas wie ein Netzgittermodell der kreativen Reaktion entwickeln. Wenn wir eine kritische Architekturhaltung als Form einer Rationalisierung diffuser Empfindungen verstehen wollen, so sehen wir, daß der Schock als Verfahren mehr oder weniger den Extrakt der Methode darstellt. In der hermetisch strengen Topographie der Kunstfelder wird nach undichten, oder besser - zur Zeit abgewandten, unbelichteten Stellen gesucht. Dazu wird ein synchrones Netzwerk geflochten, das einen Wechsel - oder eine Erweiterung - des Diskurses heraufbeschwören soll. Hat dieser stattgefunden, liegt das Hauptinteresse darin, die kurzzeitig entstandene Lücke sofort wieder zu schließen und abzudichten. Natürlich wird das Kunstfeld dabei nicht zerstört - im Gegenteil. Die neu Eintretenden müssen für ihren Eintritt bezahlen, etwa indem sie den Wert eines Platzes in einem Kunstfeld anerkennen und die Prinzipien kennen, nach denen das Kunstfeld organisiert ist. Das Kunstfeld selbst schützt sich vor der Zerstörung, indem zum Beispiel der Aufwand an Zeit, persönlichem Einsatz, die Aufnahme-rituale in ein Kunstfeld etc. so massiv und umfangreich sind, daß es ganz absurd wäre, all das auf sich zu nehmen, um den erreichten Ort schliesslich zu zerstören.

In unserem speziellen Fall - also der Erreichung eines Kunstfeldes durch eine strategische Subversion der Architektur durch Banalität - wahrscheinlich aber auch in vielen anderen möglichen Fällen - müßte man zwei grundsätzliche Parameter isolieren, welche eine erfolgsversprechende Strategie ermöglichen: das Prinzip der Radikalität und das Prinzip der Exklusivität.

Radikalität und Exklusivität

Radikal ist die strategische Subversion, durch eine unorthodoxe Beziehung zwischen Architektur und Banalität in ein Kunstfeld zu gelangen vor allem deswegen, weil sie bestimmte geltende Regeln der Architektur durch eine Umkehrung außer Kraft setzt: das, was bisher als total uninteressant galt, wird plötzlich zum Mittelpunkt des Interesses erklärt und die bisher gültigen Hauptsachen durch die bis dahin Nebensächlichsten ersetzt. Dies bedeutet vor allem eine radikale Änderung der herrschenden Differenzierungsstrategien. Das Feld der Architektur etwa wacht mit seiner ganzen Ausstattung von Architekten, Architekturtheoretikern, Interpreten, Kommentatoren einerseits und auf der anderen Seite mit einer gültigen Auslegung der Geschichte der Architektur und der Geschichte des Architekturfeldes darüber, daß eben diese Gegenwart und Vergangenheit des Feldes ausschliesslich mit den innerhalb des Feldes festgelegten Elementen interpretiert wird. So ist es nicht möglich, von ausserhalb etwas zur

Architektur - oder auch nur als architekturwürdig - zu erklären, was nicht auch innerhalb des Feldes so gesehen wird. In der Architektur zeigt sich dies zum Beispiel in der Unerbittlichkeit dem gegenüber, was zwar einem Feld des Bauens angehört, aber vom Architekturfeld nicht als Eigenens anerkannt wird. Eine Würdigung oder gar die referentielle Beziehung auf außerhalb des Feldes liegendes wird also von Innen als Aggression verstanden; dementsprechend wird darauf reagiert. Wenn also wie in unserem Fall eine Eintrittsstrategie in ein Kunstfeld gewählt wird, die solcherart ein Äußeres in das Innere ziehen möchte, weil die Differenzierungen an anderer Stelle vorgenommen werden, so ist dieses als radikal anzusehen und muß dementsprechend viele Widerstände überwinden.

Exklusiv ist die strategische Subversion, mit einer unüblichen Verbindung zwischen Architektur und Banalität Eingang in ein Kunstfeld zu erlangen vor allem deshalb, weil sie mit Erfolg nur möglich ist, wenn sie selten passiert. Dies soll allerdings nicht heißen, daß hinter solch einer Strategie berechnende Überlegungen stehen, welche die persönliche Bereicherung anlässlich einer bestimmten Gelegenheit über die Aufnahme in ein Feld bedeuten, sondern mehr oder weniger unbewußte Handlungen, die darin begründet sind, daß in irgendeinem Sinn im Feld eine Art von Werteverfall angenommen wird, der durch eine Umkehrung wieder bereinigt werden kann. In unserem Fall handelt es sich demnach um keine zu jeder Zeit und unter allen Verhältnissen anwendbare Strategie, da gerade die Marginalität dieser Möglichkeit, in ein Feld zu gelangen als ausschlaggebend für den Erfolg anzusehen ist. Das entspricht allerdings einer normalen esoterischen Praxis: denn wenn die Strategie der Verbindung von Banalität und Architektur ein erfolgreiches Modell für den Eintritt in ein Kunstfeld wäre, das immer und unter allen Umständen anwendbar wäre, dann wäre sie total banal.

Bibliographie

- Achleitner, Friedrich, "Entwurf einer programmatischen Biographie", in: [Krischanitz]: *Adolf Krischanitz. Mit Beiträgen von Friedrich Achleitner, Otto Kapfinger, Walter Zschokke.*- Zürich; München; London: Artemis, 1993, p. 7 - 10
- Agricola, Christiane, Erhard Agricola: *Wörter und Gegenwörter. Antonyme der deutschen Sprache.*- Leipzig: VEB Bibliographisches Institut Leipzig, 1979
- Anders, Günther, "Die Welt als Phantom und Matrize. Philosophische Betrachtungen über Rundfunk und Fernsehen", in: Ders.: *Die Antiquiertheit des Menschen.*- München: Beck, 1980
- [Anonym]: *Lebenskunst. Ein Herrenbrevier.*- Berlin: Gustav Lyon, 1911
- Architekturmuseum in Basel (Hrsg.): *Herzog & de Meuron. Architektur Denkform. Eine Ausstellung im Architekturmuseum vom 1. Oktober bis 20. November 1988.*- Basel: Wiese, 1988
- [Aristoteles] Manfred Fuhrmann (Hrsg.): *Poetik.*- Stuttgart: Reclam, 1982
- Arnell, Peter (Hrsg.): *Frank Gehry. Buildings and Projects.*- New York: Rizzoli, 1985
- Bach, Friedrich Teja, "Tektonik in der Skulptur und Plastik der Moderne", in: Hans Kollhoff (Hrsg.): *Über Tektonik in der Baukunst, herausgegeben von Hans Kollhoff.*- Braunschweig; Wiesbaden: Vieweg, 1993, p. 98 - 125
- Banham, Reyner: *Theory and Design in the first Machine Age.*- London: The Architectural Press, 1960
- Barbey d'Aurevilly, Jules: *Vom Dandytum und von G. Brummel.*- Nördlingen: Eichborn, 1987
- Barilli, Renato, "Ein technologisches Informel? (1968)", in: Nike Bätzner (Hrsg.): *Arte povera. Manifeste, Statements, Kritiken. Herausgegeben von Nike Bätzner.*- Dresden; Basel: Verlag der Kunst, 1995, p. 52 - 62
- Barthes, Roland: *Mythen des Alltags.*- Frankfurt/ Main: Suhrkamp, 1964
- Bätzner, Nike (Hrsg.): *Arte Povera. Manifeste Statements Kritiken. Herausgegeben von Nike Bätzner.*- Dresden; Basel: Verlag der Kunst, 1995
- Baudrillard, Jean: *Agonie des Realen.*- Berlin: Merve, 1978
- : *Das System der Dinge. Über unser Verhältniß zu den alltäglichen Gegenständen.*-Frankfurt; New York: Campus, 1991

- Bauer, Klaus - Jürgen, "Almost Nothing?", in: Jorma Mänty (Hrsg.): *Datutop 18. Goldblatt, Gargus, Bauer, Graf, Danto, Tschumi, Framton.*- Tampere: Datutop, 1996, p. 67 - 94
- Bell, Quentin: *On Human Finery. The Classic Study of Fashion Through the Ages.*- London: Alison & Bussy, 1992
- Benevolo, Leonardo: *Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts. 3 Bde.*.- München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988
- Benjamin, Walter, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1934)", in: Ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1.*- Frankfurt/ Main: Suhrkamp, 1977, p. 136 - 169
- Berlinische Galerie (Hrsg.): *Aldo Rossi - Architekt (Katalog) Ausstellung vom 12. 3 - 2. 5. 1993 im Martin - Gropius - Bau, Berlin.*- Berlin: Ch. Links, 1993
- Bergquist, Mikael, Olof Michélsen (Hrsg.): *Josef Frank - Architektur. (Katalog).*- Basel; Boston; Berlin: Birkhäuser, 1995
- Bertoni, Virginia: *De Chirico.*- Milano: Electa, 1992
- Beylin, Pawel, "Der Kitsch als ästhetische und außerästhetische Erscheinung", in: Hans Robert Jauß (Hrsg.): *Die nicht mehr schönen Künste - Grenzphänomene des Ästhetischen.*- München: Wilhelm Fink, 1968, p. 393 - 406
- Bignens, Christoph, "Ästhetik aus dem Warenlager. Ready - made und Dekontextualisierung der Architektur", in: *Archithese 5*, 1993, p. 12 - 19
- Birt, Theodor: *Zur Kulturgeschichte Roms. Gesammelte Skizzen von Dr. Theodor Birt.*- Leipzig: Quelle & Meyer, 1911
- Blei, Franz, "Der Beau (1911)", in: Verena von der Heyden - Rynsch (Hrsg.): *Riten der Selbstauflösung. Herausgegeben von Verena von der Heyden - Rynsch.*- München: Matthes & Seitz, 1982, p.170 - 178
- Bloch, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung. Bd. 1*.- Frankfurt/ Main: Suhrkamp, 1967
- Blumenberg, Hans, "'Op', 'Pop' oder die immer zu Ende gehende Geschichte der Kunst", in: Jauß, Hans Robert (Hrsg.): *Die nicht mehr schönen Künste - Grenzphänomene des Ästhetischen.*- München: Wilhelm Fink, 1968, p. 691 - 693
- Bode, Wilhelm von: *Das war mein Leben. Bd. 2.*- Berlin: Rütter, 1930
- Borges, Jorge Luis: *Fiktionen.*- Frankfurt/Main: Fischer, 1994
- , "Pierre Menard, Autor des Quijote", in: Ders.: *Fiktionen.*- Frankfurt/Main: Fischer, 1994, p. 35 - 45
- Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft.*- Frankfurt/ Main: Suhrkamp, 1993
- : *Soziologische Fragen.*- Frankfurt/ Main: Suhrkamp, 1993
- , "Über einige Eigenschaften von Feldern (1976)", in: Ders.: *Soziologische Fragen.*- Frankfurt/ Main: Suhrkamp, 1993, p. 107 - 114

- Brolin, Brent C. : *Das Versagen der modernen Architektur.*- Frankfurt/ Main, Berlin, Wien: Ullstein, 1980
- Brantlinger, Patrick: *Bread & Circuses. Theories of Mass Culture as Social Decay.*- Ithaca; London: Cornell University Press, 1983
- Buchner, Wolfgang K.: *Zentrum der Welt. Das Forum Romanum als Brennpunkt der römischen Geschichte.* - Gernsbach: Casimir Catz, 1990
- Burden, Chris, Peter Noever: *Beyond the Limits. Jenseits der Grenzen.*- Ostfeldern bei Stuttgart: Cantz/ MAK, 1996
- Cacciari, Massimo: *Architecture and Nihilism: On the Philosophy of Modern Architecture.*- New Haven; London: Yale University Press, 1993
- Castiglione, Baldesar: *Das Buch vom Hofmann (Il Libro del Cortegiano. 1528).*- München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1996
- Celant, Germano, "Arte povera (1968)", in: Nike Bätzner (Hrsg.): *Arte povera. Manifeste, Statements, Kritiken.*- Dresden; Basel: Verlag der Kunst, 1995, p. 48 - 51
- , "Arte povera - IM Raum (1967)", in: Nike Bätzner (Hrsg.): *Arte povera. Manifeste, Statements, Kritiken.*- Dresden; Basel: Verlag der Kunst, 1995, p. 28 - 33
- , "Die italienische Erfahrung (1978)", in: Nike Bätzner (Hrsg.): *Arte povera. Manifeste, Statements, Kritiken.*- Dresden; Basel: Verlag der Kunst, 1995, p. 230 - 243
- , "Arte povera. Anmerkungen zu einem Guerillakrieg (1967)", in: Nike Bätzner (Hrsg.): *Arte povera. Manifeste, Statements, Kritiken.*- Dresden; Basel: Verlag der Kunst, 1995, p. 34 - 42
- : "Ohne Titel (1971)", in: Nike Bätzner (Hrsg.): *Arte povera. Manifeste, Statements, Kritiken.*- Dresden; Basel: Verlag der Kunst, 1995, p. 113 - 119
- Coleridge, Samuel Taylor, "Wordsworth's Theory of Distinction (1817)", in: Edmund D. Jones (Hrsg.): *English Critical Essays (Nineteenth Century). Selected and Edited by Edmund D. Jones.*- London: Oxford University Press, 1961
- Collymore, Peter: *Ralph Erskine. Planen mit dem Bewohner.*- Stuttgart: Deutsche Verlags Anstalt, 1983
- Colomina, Beatriz, "The Slit Wall. Domestic Voyeurism", in: Dies.: *Sexuality and Space.*- Princeton: Princeton University School of Architecture, 1992
- Conrads, Ulrich (Hrsg): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts.* Zusammengestellt und kommentiert von Ulrich Conrads.- Braunschweig; Wiesbaden: Vieweg, 1981
- Croset, Pierre - Alain, "Das Privileg, zu bauen", in: *Archithese* 1, 1986, p. 3 - 8
- Culler, Jonathan: *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie.*- Hamburg: Rowohlt, 1988
- Curtis, William J. R.: *Architektur im 20. Jahrhundert.*- Stuttgart: Deutsche Verlags Anstalt, 1989
- Czech, Hermann, Wolfgang Mistelbauer: *Das Looshaus.*- Wien: Löcker, 1984

- , "Ein Begriffsraster zur aktuellen Interpretation Josef Franks", in: Mikael Bergquist, Olof Michélsen (Hrsg.): *Josef Frank - Architektur. (Katalog)*.- Basel; Boston; Berlin: Birkhäuser, 1995, p. 42 - 53
- Danto, Arthur C.: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*.- Frankfurt/ Main: Suhrkamp, 1993
- Debord, Guy, "Internationale Situationniste (1963)", in: Ulrich Conrads (Hrsg.): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts. Zusammengestellt und kommentiert von Ulrich Conrads*.- Braunschweig; Wiesbaden: Vieweg, 1981, p. 153 - 154
- , "'Situationisten'. Internationales Manifest (1960)", in: Ulrich Conrads (Hrsg.): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts. Zusammengestellt und kommentiert von Ulrich Conrads*.- Braunschweig/ Wiesbaden: Vieweg, 1981, p. 165 - 167
- Deleuze, Gilles: *Woran erkennt man den Strukturalismus?*.- Berlin: Merve, 1992
- Derrida, Jacques, "Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen (s. a.)", in: Peter Engelmann (Hrsg.): *Postmoderne und Dekonstruktion- Texte französischer Philosophen der Gegenwart*.- Stuttgart: Reclam, 1990, p. 114 - 139
- : *Die Wahrheit in der Malerei. Herausgegeben von Peter Engelmann*.- Wien: Passagen, 1992
- Deschner, Karlheinz: *Kitsch Konvention und Kunst: eine literarische Streitschrift*.- Frankfurt/Main, Berlin: Ullstein, 1991
- Doderer, Heimito von: *Die Strudelhofstiege*.- München: Beck, 1967
- : *Repertorium. Ein Begreifbuch von höheren und niederen Lebens - Sachen. Herausgegeben von Dietrich Weber*.- München: Beck, 1996
- Eco, Umberto: *Die Grenzen der Interpretation*.- München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995
- : *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*.- Frankfurt/ Main: Fischer, 1984
- Egli, Peter, "Ein Umgang in trivialer Architektur", in: *Werk, Bauen + Wohnen* 6, 1982, p. 42 - 43
- Endell, August, "Architektonische Erstlinge", in: Ders.: *Vom Sehen. Texte 1896 - 1925. Über Architektur, Formkunst und 'Die Schönheit der großen Stadt'*. Herausgegeben von Helge David.- Basel; Berlin; Boston: Birkhäuser, 1995
- Engelmann, Paul, " Adolf Loos (1946)", in: Adolf Opel, Marino Valdez (Hrsg.): *"Alle Architekten sind Verbrecher" Adolf Loos und die Folgen*.- Wien: Edition Atelier, 1990, p. 158 - 169
- Engelmann, Peter: *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*.- Stuttgart: Reclam, 1990
- Eytelwein, Johann Albert, "Nachrichten von der Errichtung der Königlichen Bauakademie zu Berlin (1799)", in: Harold Hammer - Schrenk (Hrsg.): *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Texte und Dokumente. Band 2. Architektur*.- Stuttgart: Reclam, 1985

- Fabro, Luciano, "Die Handlungen (1967)", in: Nike Bätzner (Hrsg.): *Arte povera. Manifeste, Statements, Kritiken.*- Dresden; Basel: Verlag der Kunst, 1995, p. 135
- Fausch, Deborah [et al.], (Hrsg.): *Architecture: In Fashion.*- New York: Princeton Architectural Press, 1994
- Federle, Helmut, "Parterschaft in Gestaltungsfragen. Zur Zusammenarbeit von Maler und Architekt", in: *Archithese* 4, 1995, p. 38 - 41
- Fehringer, Franz, Traudl Rother - Ebert: *Niemand baut für sich allein.*- Wien, St. Pölten: Niederösterreichisches Presshaus, 1985
- Feireiss, Kristin (Hrsg.): *Marques. Zurkirchen (Katalog).*- Berlin: Aedes - East, Galerie und Architekturforum, 1995
- Feuerstein, Günther, "Hundertwasser und das Haus", in: *Transparent* 9, 1988, p. 21 - 28
-----: *Thesen zum 'Kitsch.' Ein Versuch.- s. l. a. n.*
- Flaubert, Gustave, "Wörterbuch der Gemeinplätze", in: *Pop etc. (Katalog).*- Wien: Gutenberg, 1964
- Foucault, Michel, "Was ist ein Autor? (1969)", in: *Schriften zur Literatur* 3, 1988, p. 7 - 31
- Framton, Kenneth: *Grundlagen der Architektur.*- München: Oktagon, 1993
- Frank, Josef, "Akzidentismus (1958)", in: Mikael Bergquist, Olof Michélsen, (Hrsg): *Josef Frank - Architektur. (Katalog).*- Basel; Boston; Berlin: Birkhäuser, 1995, p. 132 - 141
-----, "Das neuzeitliche Landhaus (1919)", in: Mikael Bergquist, Olof Michélsen (Hrsg): *Josef Frank - Architektur. (Katalog).*- Basel; Boston; Berlin: Birkhäuser, 1995, p. 92 - 97
-----, "Der Gschnas fürs G'müt und der Gschnas als Problem (1927)", in: Mikael Bergquist, Olof Michélsen (Hrsg): *Josef Frank - Architektur. (Katalog).*- Basel; Boston; Berlin: Birkhäuser, 1995, p. 102 - 111
-----, "Fassade und Interieur (1928)", in: Mikael Bergquist, Olof Michélsen (Hrsg): *Josef Frank - Architektur. (Katalog).*- Basel; Boston; Berlin: Birkhäuser, 1995, p. 98 - 101
-----, " Vom Neuen Stil. Ein Interview mit Josef Frank (1928)", in: Mikael Bergquist, Olof Michélsen (Hrsg): *Josef Frank - Architektur. (Katalog).*- Basel; Boston; Berlin: Birkhäuser, 1995, p. 112 - 119
- Frei, Hans (Hrsg.): *Minimal Tradition. Max Bill und 'einfache' Architektur 1942 - 1996.*- Mailand: Triennale di Milano, 1996
-----, "Museum für sauber gelöste Details. Zur neueren Deutschschweizer Architektur", in: *Archithese* 2, 1994, p. 68 - 71
- Frenzel, Herbert A., Elisabeth Frenzel: *Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriß der deutschen Literaturgeschichte. Band 2. Vom Realismus bis zur Gegenwart.*- München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1985
- Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung. Mit Beiträgen von Dr. Otto Rank.*- Wien: Franz Deuticke, 1945
- Friedell, Egon: *Kulturgeschichte der Neuzeit. 2 Bde.*- München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1993

- : *Schriften & Nachlaß. Ausgewählt von Walther Schneider.*- Wien: Erwin Müller, 1947
- Fuchs, Thomas, "Ausblick, Durchblick, Weitblick. Der 'Rahmenbau' von Haus - Rucker - Co 1977", in:
Wissenschaftliche Zeitschrift 3, 1994, p. 17 - 22
- Gambardella, Cherubino: *Case sul Golfo. Abitare lungo la costa napoletana 1930 - 1945.*- Neapel: Electa, 1933
- Garofalo, Francesco, Luca Veresani (Hrsg.): *Adalberto Libera. a cura di Francesco Garofalo e Luca Veresani.*- Bologna: Zanichelli, 1989
- Giencke, Volker, "6 Artikel", in: *Architektur & Bauforum* 1, 1996, p. 59 - 83
- Giesz, Ludwig: *Phänomenologie des Kitsches.* Frankfurt/Main: Fischer, 1994
- [Goethe] Siegfried Seidel (Hrsg.): *Johann Wolfgang von Goethe. Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen, Bd. 17 - 22.* - Berlin: Aufbau - Verlag, 1985
- : *Italianische Reise. Hamburger Ausgabe.*- München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988
- , "Über den Dilletantismus (1799)", in: Ders.: *Johann Wolfgang von Goethe. Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen, Bd. 19.* Herausgegeben von Siegfried Seidel. - Berlin: Aufbau - Verlag, 1985, p. 309 - 343
- Gombrich, Ernst H.: *Die Krise der Kulturgeschichte. Gedanken zum Wertproblem in den Geisteswissenschaften.*- München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1991
- Graafland, Arie: *De architectuur van het onbehagen. daklos in New York en Amsterdam.*- Nijmegen: SUN, 1995
- Graphische Sammlung Albertina (Hrsg.): *Adolf Loos (Ausstellungskatalog).*- Wien: Seitenberg, 1989
- Grassi, Giorgio, "Architekturprobleme und Realismus", in: *Archithese* 19, 1976
- , "Freiheit und Innere Ordnung der Architektur", in: Peter P. Schweger, Wolfgang Schneider, Wilhelm Meyer: *Architekturkonzepte der Gegenwart. Architekten berichten.*- Stuttgart Berlin; Köln; Mainz: Kohlhammer, 1983, p. 89 - 92
- Habermas, Jürgen, "Moderne und Postmoderne Architektur (1982; erweiterte Fassung 1985)", in: Wolfgang Welsch (Hrsg.): *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte d. Postmoderne - Diskussion (Hrsg. von Wolfgang Welsch. Mit Beiträgen von J. Baudrillard...).*- Weinheim: VCH, Acta Humanoira, 1988, p. 111 - 120
- Hajas v. Simonyi, Desiderius: *Begriff und Wesen der Alltäglichkeit.*- Wien: Phil. Diss, Universität Wien, 1941
- Hammer - Schrenk, Harold (Hrsg.): *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Texte und Dokumente. Band 2. Architektur.*- Stuttgart: Reclam, 1985
- Haskell, Francis: *Rediscoveries in Art.*- London: Phaidon, 1976
- Haug, Wolfgang Fritz: *Warenästhetik.*- Frankfurt: Suhrkamp, 1971
- Haus der Architektur Graz (Hrsg.): *Heimlich. Eine Forschungsreise nach dem Traum vom eigenen Haus (Katalog) .*- Graz: Khil, 1995

- (Hrsg.): *Peripherie. Direct Encounter (Katalog)* .- Graz: Dorrong, 1989
- Hays, Michael K., "Reisefertig: Anmerkung zur Architektur von Diener & Diener", in: Ulrike Jehle - Schulte Strathaus, Martin Steinmann (Hrsg.): *Diener & Diener. Texte von Karl - Heinz Hüter, K. Michael Hays, Martin Steinmann, Ulrike Jehle - Schulte Strathaus, Marcel Meili, Bruno Reichlin, Herzog & de Meuron*.- Basel: Wiese, 1991, p. 19 - 24
- Hazlitt, William: *Complete Works*.- London: Methuen, 1933
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Ästhetik. I/II*.- Stuttgart: Reclam, 1971
- Hegger, Manfred, Wolfgang Pohl, Stephan Reiß - Schmidt: *Vitale Architektur - Traditionen. Projekte. Tendenzen einer Kultur des gewöhnlichen Bauens*.- Braunschweig; Wiesbaden: Vieweg, 1988
- Heidegger, Martin, "Bauen Wohnen Denken", in: Ulrich Conrads, Peter Neitzke (Hrsg.): *Mensch und Raum/ Das Darmstädter Gespräch 1951*.- Braunschweig; Wiesbaden: Vieweg, 1991, p. 88 - 102
- : *Der Ursprung des Kunstwerkes. Mit einer Einführung von Hans - Georg Gadamer*.- Stuttgart: Reclam, 1960
- Heine, Heinrich: *Sämtliche Werke. 3 Bde*.- München: Phaidon, 1972
- Herzog, Jacques, "Das spezifische Gewicht der Architekturen", in: *Archithese 2*, 1982, p. 39 - 43
- Hevesi, Ludwig, "Adolf Loos (1907)" in: Adolf Opel (Hrsg.): *Konfrontationen. Schriften von und über Adolf Loos*.- Wien: Georg Prachner, 1988, p. 16 - 21
- Heyden - Rynsch, Verena von der (Hrsg.): *Riten der Selbstauflösung. Herausgegeben von Verena von der Heyden - Rynsch*.- München: Matthes & Seitz, 1982
- Hinterleitner - Graf, August: *Unter Lauben, Erkern und Schwibbögen. Ein Beitrag zum mittelalterlichen Städtebau*.- Wien: Bergland, 1959
- Hoffmann - Axthelm, Dieter, "Die Provokation des Gestrigen", in: Gert Kähler (Hrsg.): *Einfach schwierig. Eine deutsche Architekturdebatte. Ausgewählte Beiträge 1993 - 1995*.- Braunschweig; Wiesbaden: Vieweg, 1995, p. 43 - 50
- , "High - Tech oder Steinzeit?", in: Gert Kähler (Hrsg.): *Einfach schwierig. Eine deutsche Architekturdebatte. Ausgewählte Beiträge 1993 - 1995*.- Braunschweig; Wiesbaden: Vieweg, 1995, p. 71 - 77
- Huber, Hermann, "Trivialarchitektur - Alltagsarchitektur. Annäherungen an die Vorstellungen der Nutzer über die Wohnqualität ihrer Umgebung", in: *Werk, Bauen + Wohnen* 6, 1982, p. 17 - 25
- Humbel, Carmen: *Junge Schweizer Architekten und Architektinnen*.- Zürich: Artemis, 1995
- 'Hundertwasser; Friedensreich Dunkelbunt Regentag' [d. i. Friedrich Stowasser], "Los von Loos. Gesetz für individuelle Bauveränderungen oder Architektur - Boykott - Manifest", in: *Protokolle* 68, Wien: 1968, p. 43 - 48
- Hunziger, Christian, "Über das Banale und Normale", in: Martin Hegger, Wolfgang Pohl, Wolfgang Reiss - Schmidt (Hrsg.): *Vitale Architektur: Traditionen. Projekte. Tendenzen einer Kultur des gewöhnlichen Bauens*: Braunschweig/ Wiesbaden: Vieweg, 1988, p. 62 - 63

- Imdahl, Max, "Vier Aspekte zum Problem der ästhetischen Grenzüberschreitung in der bildenden Kunst", in: Hans Robert Jauß (Hrsg.): *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen.*- München: Wilhelm Fink, 1968, p. 493 - 506
- [Internationale Bauausstellung 1984 - 1987, Berlin, West] Josef P. Kleihus, Heinrich Klotz: (Hrsg.): *Internationale Bauausstellung Berlin: 1987; Beispiele einer neuen Architektur* (Hrsg. im Auftr. d. Dezernats für Kultur u. Freizeit, Amt für Wiss. u. Kunst d. Stadt Frankfurt a. M., Dt. Architekturmuseum)..- Stuttgart: Klett - Cotta, 1986
- Janik, Allan, Stephen Toulmin: *Wittgensteins Wien.*- München, Wien: Carl Hanser, 1984
- Jauß, Hans Robert (Hrsg.): *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen.*- München: Fink, 1991
- Jehle - Schulte Strathaus, Ulrike, Martin Steinmann (Hrsg.): *Diener & Diener. Texte von Karl - Heinz Hüter, K. Michael Hays, Martin Steinmann, Ulrike Jehle - Schulte Strathaus, Marcel Meili, Bruno Reichlin, Herzog & de Meuron.*- Basel: Wiese, 1991
- , "Komposition aus Fragmenten. Diener + Diener: Basler Kantonalbank", in: *Archithese* 1, 1986, p. 13 - 19
- , "Von Häusern und Bäumen", in: Architekturmuseum in Basel (Hrsg.): *Herzog & de Meuron. Architektur Denkform. Eine Ausstellung im Architekturmuseum vom 1. Oktober bis 20. November 1988.*- Basel: Wiese, 1988
- , "Vorwort", in: Architekturmuseum in Basel (Hrsg.): *Herzog & de Meuron. Architektur Denkform. Eine Ausstellung im Architekturmuseum vom 1. Oktober bis 20. November 1988.*- Basel: Wiese, 1988
- Jerphagnon, Lucien: *De la Banalite`. Essai sur l'ipse`ite`et sa duree, ve`cne: dure`e personelle et co - dure`e.*- Paris: Vrin, phil. Diss., Univ. Paris, 1964
- Johnson, Philip, Henry R. Hitchcock, "The International Style (1932)", in: Gabriele Leuthäuser, Peter Gössel: *Functional Architecture. The International style. 1925 - 1940.*- Köln: Taschen, 1990
- Jones, Edmund D. (Hrsg.): *English Critical Essays (Nineteenth Century). Selected and Edited by Edmund D. Jones.*- London: Oxford University Press, 1961
- Jormakka, Kari: *Constructing Architecture. Notes on Theory and Criticism in Architecture and the Arts.*- Tampere: Datutop, 1991
- : *Heimlich Manoeuvres. Ritual in Architectural Form.*- Weimar: Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar, Redaktion und Verlag, Verso, 1995
- Jorn, Asgar: *Heringe in Acryl - Heftige Gedanken zu Kunst und Gesellschaft.* Hrsg. von Roberto Orth.- Hamburg: Lutz Schulenburg, 1993
- , "Intime Banalitäten (1941)", in: Ders.: *Heringe in Acryl - heftige Gedanken zu Kunst und Gesellschaft.*- Hamburg: Lutz Schulenburg, 1993, p. 13 - 20

- , "Form und Struktur. Sensationelle Schlußfolgerungen (1958)", in: Ders.: *Heringe in Acryl - heftige Gedanken zu Kunst und Gesellschaft*.- Hamburg: Lutz Schulenburg, 1993, p. 51 - 54
- Jørgensen, Lisbet Balslev, "Auf den Spuren einer wirklichen Architektur", in: *Archithese* 4, 1985, p. 9 - 16
- Judd, Donald, "Schwarz, Weiss und Grau (1964)", in: Gregor Stemmrich (Hrsg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*.- Dresden; Basel: Verlag der Kunst, 1995, p. 195 - 201
- Kaessmayer, Erich, "Adolf Loos und die Volkskunde", in: Graphische Sammlung Albertina (Hrsg.): *Adolf Loos (Ausstellungskatalog)*.- Wien: Seitenberg, 1989, p. 279 - 298
- Kähler, Gert (Hrsg.): *Einfach schwierig. Eine deutsche Architekturdebatte. Ausgewählte Beiträge* 1993 - 1995.- Braunschweig; Wiesbaden: Vieweg, 1995
- Kammer, Renate, Angelika Hinrichs (Hrsg.): *Steven Holl. Interwining Verweben. Color of an Architect. Galerie für Architektur, Renate Kammer und Angelika Hinrichs*.- Hamburg: Galerie für Architektur, 1994
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*.- Stuttgart: Reclam, 1963
- Kapfinger, Otto, "Dazwischen", in: *Adolf Krischanitz*.- Zürich; München; London: Artemis, 1993 p. 12 - 19
- , "Glanz des Ornats - Glamour der Verpackung", in: Hans Kollhoff (Hrsg.): *Über Tektonik in der Baukunst, Herausgegeben von Hans Kollhoff*.- Braunschweig; Wiesbaden: Vieweg, 1993, p. 78 - 97
- , "Komplexe Einfachheit. Florian Riegler und Roger Riewe im Gespräch mit Otto Kapfinger", in: *Bauwelt* 35, 1994, p. 1873 - 1876
- Kapner, Gerhardt: *Architektur als Psychotherapie. Über die Rezeption von Stadtbildern in Romanen des 20. Jahrhunderts*.- Wien; Köln; Graz: Böhlau 1984
- Klinkott, Manfred, "Die Technik der Hellenen als Sprachlehre und Fessel der klassizistischen Baukunst", in: Hans Kollhoff (Hrsg.): *Über Tektonik in der Baukunst*.- Wiesbaden; Braunschweig: Vieweg, 1993, 38 - 54
- Klotz, Heinrich: *Die röhrenden Hirsche der Architektur*.- Luzern & Frankfurt/Main: C. J. Bucher, 1977
- , "Die röhrenden Hirsche der Architektur", in: *Bauwelt* 15, 1974, p. 26 - 29
- Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*.- Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1989
- Knell, Heiner: *Vitruvs Architekturtheorie. Versuch einer Interpretation*.- Darmstadt: Wiss. Buchges., 1991
- Köb, Edelbert (Hrsg.): *Krischanitz, Federle Neue Welt Schule. Kunsthau Bregenz. archiv kunst architektur. Werkdokumente*.- Stuttgart: Hatje, 1994
- Koller, Gabriele, "Die Bücher aus der Bibliothek von Adolf Loos", in: Graphische Sammlung Albertina (Hrsg.): *Adolf Loos (Ausstellungskatalog)*.- Wien: Seitenberg, 1989, p. 299 - 306
- Kollhoff, Hans, "Der Mythos der Konstruktion und das Architektonische", in: Ders. (Hrsg.): *Über Tektonik in der Baukunst*.- Wiesbaden; Braunschweig: Vieweg, 1993, p. 9 - 25

- , Baumann, Daniel: "Experimentelles Entwerfen mit Industrieprodukten", in: *Archithese* 5, 1993, p. 46 - 47
- , "Stadt ohne Tradition? Anmerkungen zu einer deutschen Erregung", in: Gert Kähler (Hrsg.): *Einfach schwierig. Eine deutsche Architekturdebatte. Ausgewählte Beiträge 1993 - 1995.*- Braunschweig; Wiesbaden: Vieweg, 1995, p. 101 - 117
- (Hrsg.): *Über Tektonik in der Baukunst.*- Wiesbaden; Braunschweig: Vieweg, 1993
- Kostelanetz, Richard: *John Cage im Gespräch - zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit.*- Köln: DuMont, 1989
- Kraus, Karl: *Gesammelte Werke. In 3 Bde. .*- München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1965
- [Krischanitz]: *Adolf Krischanitz. Mit Beiträgen von Friedrich Achleitner, Otto Kapfinger, Walter Zschokke.*- Zürich; München; London: Artemis, 1993
- Kroll, Lucien, "Wiederbelebungsversuche", in: *Werk, Bauen + Wohnen* 6, 1982, p. 26 - 41
- Kubin, Alfred: *Dämonen und Nachtgesichte.*- München: R. Piper, 1959
- : *Die andere Seite.*- München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1975
- Kühn, Christian: *Das Schöne, das Wahre und das Richtige. Adolf Loos und das Haus Müller in Prag.*- Braunschweig; Wiesbaden: Vieweg, 1989
- Kuhnert, Nikolaus, Angelika Schnell, "Minimalismus und Ornament. Herzog & de Meuron im Gespräch mit Nikolaus Kuhnert und Angelika Schnell", in: *arch+* 129/ 130, 1995, p. 18 - 24
- Kunze, Max, Volker Kästner (Hrsg.): *Tradition und Moderne - Meisterwerke des Alltags.*- Berlin: Otagon, 1991
- Kurrent, Friedrich, "33 Wohnhäuser", in: *Graphische Sammlung Albertina (Hrsg.): Adolf Loos (Katalog).*- Wien: Seitenberg, 1989, p. 107 - 134
- Lampugnani, Vittorio M., "Die neue Einfachheit. Mutmaßungen über die Architektur der Jahrtausendwende", in: Gert Kähler (Hrsg.): *Einfach schwierig. Eine deutsche Architekturdebatte. Ausgewählte Beiträge 1993 - 1995.*- Braunschweig; Wiesbaden: Vieweg, 1995, p. 20 - 27
- , "Die Provokation des Alltäglichen. Für eine neue Konvention des Bauens", in: Gert Kähler (Hrsg.): *Einfach schwierig. Eine deutsche Architekturdebatte. Ausgewählte Beiträge 1993 - 1995.*- Braunschweig; Wiesbaden: Vieweg, 1995, p. 13 - 19
- , "Diskutieren statt diskreditieren", in: Gert Kähler (Hrsg.): *Einfach schwierig. Eine deutsche Architekturdebatte. Ausgewählte Beiträge 1993 - 1995.*- Braunschweig; Wiesbaden: Vieweg, 1995, p. 51 - 55
- , "Ein Dichter als Bauherr - Italien erinnert an den Architekten Adalberto Libera/ die Casa Malaparte auf Capri", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 99, 1989, p. 33
- 'Le Corbusier', [d. i. Charles - Édouard Jeanneret], "Wo beginnt Architektur?", in: *Die Form* 3, 1927
- Lefébvre, Henri: *Kritik des Alltagslebens. 3. Bde.. Soziologie der Alltäglichkeit.*- München: Athenäum, 1974

- Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*. Herausgegeben von Klaus L. Berghahn.- Stuttgart: Reclam, 1979
- Leuthäuser, Gabriele, Gössel Peter: *Functional Architecture. The International style. 1925 - 1940.*- Köln: Taschen, 1990
- [Lexikon der Kunst]: *Architektur, Bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie.*- Leipzig: E. A. Seemann, 1993
- Libeskind, Daniel, "Die Banalität der Ordnung", in: Gert Kähler (Hrsg.): *Einfach schwierig. Eine deutsche Architekturdebatte. Ausgewählte Beiträge 1993 - 1995.*- Braunschweig; Wiesbaden: Vieweg, 1995, p. 35 - 42
- Liebes, Tamar, Elihu Katz: *The Export of Meaning. Cross - Cultural Reading of Dallas.*- New York; Oxford: Oxford University Press, 1990
- Liessmann, Konrad Paul: *Philosophie der modernen Kunst: Eine Einführung.*- Wien: WUV - Univ. Verl., 1993
- Long, Christopher, "Josef Frank und die Moderne", in: Mikael Bergquist, Olof Michélsen (Hrsg.): *Josef Frank - Architektur. (Katalog).*- Basel; Boston; Berlin: Birkhäuser, 1995, p. 24 - 31
- Loos, Adolf, "Adolf Loos über Josef Hoffmann (1931)", in: Adolf Opel (Hrsg.): *Konfrontationen. Schriften von und über Adolf Loos.* - Wien: Georg Prachner, 1988, p. 135 - 136
- , "Antworten auf Fragen aus dem Publikum (1919)", in: Ders.: *Sämtliche Schriften in zwei Bänden. Herausgegeben von Franz Glück.*- Wien; München: Herold, 1962, p. 355 - 378
- , "Architektur (1910)", in: Ders.: *Sämtliche Schriften in zwei Bänden. Herausgegeben von Franz Glück.*- Wien; München: Herold, 1962, p. 302 - 318
- , "Die moderne Siedlung. Ein vortrag (1928)", in: Ders.: *Sämtliche Schriften in zwei Bänden. Herausgegeben von Franz Glück.*- Wien; München: Herold, 1962, p. 402 - 428
- , "Heimatkunst", in: Ders.: *Trotzdem. Hrsg. von Adolf Opel.*- Wien: Georg Prachner, 1988, p. 122 - 130
- , "Die herrenmode", in: Ders.: *Sämtliche Schriften in zwei Bänden. Herausgegeben von Franz Glück.*- Wien; München: Herold, 1962, p. 19 - 25
- , "Die kleidung (Aus den beiden Nummer von: Das Andere. Ein Blatt zur Einführung abendländischer Kultur in Österreich: Geschrieben von Adolf Loos. 1903)", in: Ders.: *Trotzdem. Hrsg. Adolf Opel.*- Wien: Georg Prachner, 1988, p. 40 - 41
- : *Ins Leere gesprochen. Hrsg. von Adolf Opel.*- Wien: Georg Prachner, 1987
- , "Ornament und Verbrechen (1908)", in: Ders.: *Sämtliche Schriften in zwei Bänden. Herausgegeben von Franz Glück.*- Wien; München: Herold, 1962, 276 - 287
- : *Sämtliche Schriften in zwei Bänden. Herausgegeben von Franz Glück.*- Wien; München: Herold, 1962
- : *Trotzdem. Hrsg. Adolf Opel.*- Wien: Georg Prachner, 1988

- Loos, Viktor, "Das Haus auf dem Michaelerplatz. Ein Gedächtnismal für den Erbauer Adolf Loos (1942)", in: Adolf Opel, Marino Valdez (Hrsg.): *"Alle Architekten sind Verbrecher" Adolf Loos und die Folgen.*- Wien: Edition Atelier, 1990, p. 175 - 222
- Loschek, Ingrid: *Reclams Mode - und Kostümllexikon.*- Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1994
- Magistrat Linz, Baurechtsamt (Hrsg.): *BauArt. Linzer Beiträge 2. Architektur Städtebau Kunst. Demokratie & Stadtgestalt - Umschau. Österreich, Italien, Schweiz, Ungarn, Jugoslawien, Tschechoslowakei.*- Linz: Baurechtsamt Linz, s. a.
- Marquard, Odo, "Zur Bedeutung der Theorie des Unbewußten für eine Theorie der nicht mehr schönen Kunst", in: Jauf, Hans Robert (Hrsg.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen.*- München, Wilhelm Fink, 1968, p. 375 - 392
- Meili, Marcel, "Ein paar Bauten, viele Pläne", in: *Werk, Bauen + Wohnen* 12, 1989, p. 26 - 31
- Merleau - Ponty, Maurice: *Das Sichtbare und das Unsichtbare: Gefolgt von Arbeitsnotizen.* Hrsg. mit einem Vor - und Nachwort von Claude Lefort.- München: Wilhelm Fink, 1994
- Merz, Marisa, "Woher kommt Kupfer(s. a.)?", in: Bätzner, Nike (Hrsg.): *Arte Povera. Manifeste Statements Kritiken.* Herausgegeben von Nike Bätzner.- Dresden; Basel: Verlag der Kunst, 1995
- [Meyers Großes Konversations - Lexikon]: *Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens.*- Leipzig und Wien: Bibliographisches Institut, 1903
- Mitscherlich, Alexander: *Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden.* Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1969
- Morris, William, "Die Schönheit des Lebens", in: Ders.: *Wie wir Leben und wie wir leben könnten. Vier Essays.*- Köln: DuMont, 1992, p. 69 - 132
- , "Die Ziele der Kunst", in: Ders.: *Wie wir Leben und wie wir leben könnten. Vier Essays.*- Köln: DuMont, 1992, p. 195 - 230
- : *Wie wir Leben und wie wir leben könnten. Vier Essays.*- Köln: DuMont Verlag, 1992
- Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften.*- Hamburg: Rowohlt, 1958
- Muthesius, Hermann: *Das englische Haus. Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum. Von Hermann Muthesius.*- Berlin: Wasmuth, 1904
- : *Stilarchitektur und Baukunst.*- Mülheim/ Ruhr: Wasmuth, 1902
- Nettl, Paul: *W. A. Mozart. 1756 - 1956. Mit Beiträgen von Alfred Orel, Roland Tenschert, Hans Engel.*- Frankfurt am Main; Hamburg: Fischer, 1955
- Neumeyer, Fritz, "Selbstverständlich modern. Zu den Bauten von Marques. Zurkirchen", in: Kristin Feireiss (Hrsg.): *Marques. Zurkirchen (Katalog).*- Berlin: Aedes - East, Galerie und Architekturforum, 1995, p. 14 - 17
- , "Tektonik: Das Schauspiel der Objektivität und die Wahrheit des Architekturschauspiels", in: Hans Kollhoff (Hrsg.): *Über Tektonik in der Baukunst, Herausgegeben von Hans Kollhoff,* Braunschweig; Wiesbaden: Vieweg, 1993, p. 55 - 77

- Nietzsche, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches*.- Stuttgart: Alfred Kröner, 1978
- 'Novalis' [d. i. Friedrich von Hardenberg]: *Dichtungen und Fragmente*.- Leipzig: Reclam, 1989
- Oliva, Achille Bonito, "Gegen die Einsamkeit der Objekte (1968)", in: Nike Bätzner (Hrsg.): *Arte Povera. Manifeste Statements Kritiken. Herausgegeben von Nike Bätzner*.- Dresden; Basel: Verlag der Kunst, 1995
- Olson, Paul A. (Hrsg.): *Russian Formalist Criticism. Four Essays. Translated and with an Introduction by Lee T. Lemon and Marion J. Reis (Regent Critics Series)*.- Lincoln; London: University of Nebraska Press, 1965
- Opel, Adolf, Marino Valdez (Hrsg.): "Alle Architekten sind Verbrecher" *Adolf Loos und die Folgen*.- Wien: Edition Atelier, 1990
- (Hrsg.): *Konfrontationen. Schriften von und über Adolf Loos*. - Wien: Georg Prachner, 1988
- Österreichische Gesellschaft für Architektur (Hrsg.): *Riegler Riewe. Arbeiten seit 1987 (Ausstellungskatalog, Ausstellung ÖGA, Wien, Mai - Juni 1994)*.- Wien; München: Löcker, 1994
- Ottilinger, Eva B., "Von der 'Kunst im Haus' zur Wohnkultur. Formgebungstheorie und Möbeldesign", in: Graphische Sammlung Albertina (Hrsg.): *Adolf Loos (Ausstellungskatalog)*.- Wien: Seitenberg, 1989, p. 81 - 106
- Pehnt, Wolfgang, "Einfach sein ist schwierig. Über eine gegenwärtige Zeitstimmung in der Architektur", in: Gert Kähler (Hrsg.): *Einfach schwierig. Eine deutsche Architekturdebatte. Ausgewählte Beiträge 1993 - 1995*.- Braunschweig; Wiesbaden: Vieweg, 1995, p. 28 - 34
- Peterich, Eckhart: *Rom*.- München: Prestel, 1990
- Pevsner, Nikolaus: *Der Beginn der modernen Architektur und des Design*.- Köln: DuMont, 1971
- Pfaffenholz, Alfred (Hrsg.): *Spurensicherung. Kunsttheoretische Nachforschungen über Max Raphael, Raoul Hausmann, Sergej Eisenstein, Viktor Schklowskij*.- s. l.: Junius, s. a.
- Pfister, Bruno D., "'gewöhnliche' Architektur", in: *Archithese* 1, 1980, p. 37
- Pistoletto, Michelangelo, "Die letzten berühmten Orte (1967)", in: Nike Bätzner (Hrsg.): *Arte povera. Manifeste, Statements, Kritiken*.- Dresden; Basel: Verlag der Kunst, 1995
- [Platon] Übers. von Schleiermacher: *Kratylos*.- Leipzig: Reclam, s. a.
- Powell, James A., "Is architectural design a trivial pursuit?", in: *design studies* 4, 1988, p. 187 - 206
- Preisendanz, Wolfgang, "Die Ästhetik der schönen Künste als Grenzphänomen", in: Jauß, Hans Robert (Hrsg.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*.- München: Wilhelm Fink, 1968, p. 708 - 709
- Quine, Willard van Orman: *Theories and Things*.- Cambridge Harvard University Press, 1981
- Raffalt, Reinhardt: *Sinfonia Vaticana*.- München: Prestel, 1968
- Rainer, Roland: *Baukultur - Landschaft, Ortsbild, Stadtbild*.- Wien; Köln: Böhlau, 1990
- Reith, Wolf Jürgen, "Über einfache Holzhäuser in der Alpenrepublik. Ein österreichischer Beitrag zur Architektur der Sparsamkeit", in: *Werk, Bauen + Wohnen* 4, 1983, p. 42 - 49

- Richter, Wolfgang, Jürgen Zänker: *Der Bürgertraum vom Adelsschloss - Aristokratische Bauformen im 19. und 20. Jahrhundert.*- Hamburg: Rowohlt, 1988
- Rosenkranz, Karl: *Ästhetik des Häßlichen.*- Leipzig: Reclam, 1990
- Rötzer, Florian, "Von realen und virtuellen Städten", in: Gert Kähler (Hrsg.): *Einfach schwierig. Eine deutsche Architekturdebatte. Ausgewählte Beiträge 1993 - 1995.*- Braunschweig; Wiesbaden: Vieweg, 1995, p. 194 - 208
- Rudberg, Eva: *Uno Åhren, en föregångsman inom 1900 - talets arkitektur och samhällsplanering.*- Uddevalla: Byggforskningsrådet, 1981
- Rudofsky, Bernhard: *Architektur ohne Architekten. Eine Einführung in die anonyme Architektur.*- Salzburg; Wien: Residenz, 1989
- Rukschcio, Burkhardt, "Der Plan von Wien!... Städtebauliche Arbeiten von Adolf Loos in Reflexion der Theorie Camillo Sittes", in: Graphische Sammlung Albertina (Hrsg.): *Adolf Loos (Ausstellungskatalog).*- Wien: Seitenberg, 1989, p. 217 - 250
- , Schachel, Roland: *Adolf Loos - Leben und Werk.*- Salzburg und Wien: Residenz Verlag, 1982
- Ruskin, John : *Die sieben Leuchter der Baukunst.*- Harenberg: BT, 1994
- Sacken, Eduard Freiherr von: *Katechismus der Baustile oder Lehre der architektonischen Stilarten von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart.*- Leipzig: J. J. Weber, 1894
- Sagmeister, Rudolf, Kathleen Sagmeister (Hrsg.): *Holzbaukunst in Vorarlberg (Katalog).*- Bregenz: Eugen - Ruß, 1990
- Sandquist, Gertrud, "Privat", in: *Parkett* 37, 1993, p. 148 - 151
- Schlegel, Friedrich Wilhelm: *Kritische Schriften und Fragmente- (1789 - 1801).* Hrsg. v. Ernst Behler und Hans Eichler, Studienausgabe, 6. Bde.- Paderborn: Schöningh, 1988
- Schmid, Bernd : *Modellbahnpraxis: Modellbahn Dörfer & Städte,* Düsseldorf: Alba, 1985
- Schmidt, Alexander, "Viktor Schklowskij. Eine Montage aus Leben und Weg", in: Alfred Pfaffenholz (Hrsg.): *Spurensicherung. Kunsttheoretische Nachforschungen über Max Raphael, Raoul Hausmann, Sergej Eisenstein, Viktor Schklowskij.*- s. l.: Junius, s. a., p. 111 - 154
- Schönberg, Arnold: *Harmonielehre.*- Wien; Zürich; London: 1922
- : *Stil und Gedanke - Aufsätze zur Musik. Gesammelte Schriften 1. Herausgegeben von Ivan Vojtěch.*- Nördlingen: Fischer, 1976
- Schopenhauer, Arthur: *Parerga und Paralipomena. kleine philosophische Schriften von Arthur Schopenhauer, zweiter Band.*- Leipzig: Reclam, s. a.
- Schweger, Peter P., Wolfgang Schneider, Wilhelm Meyer: *Architekturkonzepte der Gegenwart. Architekten berichten.*- Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz: Kohlhammer, 1983
- Schweighofer, Anton, "Wien wäre Weltstadt, wenn... . Zu den Arbeiten über den öffentlichen Bau von Adolf Loos", in: Graphische Sammlung Albertina (Hrsg.): *Adolf Loos (Ausstellungskatalog).*- Wien: Seitenberg, 1989, p. 191 - 216

- Selle, Gert : *Die eigenen vier Wände - zur verborgenen Geschichte des Wohnens.*- Frankfurt /Main; New York: Campus, 1993
- Senger, Alexander von: *Die Brandfackel Moskaus.*- Arau: Hegenbach, 1930
- Serra, Joselita Raspi, "Leben im Alltäglichen", in: Max Kunze, Volker Kästner (Hrsg.): *Tradition und Moderne - Meisterwerke des Alltags.*- Berlin: Oktagon, 1991, p. 14 - 15
- Setälä, Salme: *Miten sisustan asuntoni.*- Helsinki: Taide, 1929
- Shusterman, Richard: *Kunst Leben. Die Ästhetik des Pragmatismus.*- Frankfurt/ Main: Fischer, 1994
- Simmel, Georg, "Exkurs über die Soziologie der Sinne", in: Ders.: *Soziologie.*- Hamburg: Suhrkamp, 1992
- Spagolla, Bruno, "Ansichten einer Region. Neue Architektur in Vorarlberg", in: *Archithese* 3, 1982, p. 37 - 54
- Spalt, Johannes, "Josef Frank und die räumlichen Konzepte seiner Hausentwürfe", in: Mikael Bergquist, Olof Michélsen (Hrsg.): *Josef Frank - Architektur. (Katalog).*- Basel; Boston; Berlin: Birkhäuser, 1995, p. 32 - 41
- Spies, Werner, "Was ist Surrealismus? Hundert Jahre Andre Breton", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 41, 17. Februar 1996, Sp. A - E
- Steele, Valerie: *Fashion and Eroticism. Ideals of Feminine Beauty from the Victorian Era to the Jazz Age.*- New York; Oxford: Oxford University Press, 1985
- Steiner, Dietmar, "Am deutschen Wesen ... ", in: Gert Kähler (Hrsg.): *Einfach schwierig. Eine deutsche Architekturdebatte. Ausgewählte Beiträge 1993 - 1995.*- Braunschweig/ Wiesbaden: Vieweg, 1995, p. 175 - 181
- : *Architektur Beispiele Eternit. Kulturgeschichte eines Baustoffes.*- Wien: Löcker, 1994
- , "Vielleicht eine Biographie der Peripherie", in: *Daidalos* 50, 1993, p. 82 - 87
- Steinmann, Martin, "Die allgemeinste Form", in: Ulrike Jehle - Schulte Strathaus, Martin Steinmann (Hrsg.): *Diener & Diener. Texte von Karl - Heinz Hüter, K. Michael Hays, Martin Steinmann, Ulrike Jehle - Schulte Strathaus, Marcel Meili, Bruno Reichlin, Herzog & de Meuron.*- Basel: Wiese, 1991, p. 25 - 32
- , "Die Form der Baracke - Zum Haus Voegtlin", in: *Werk, Bauen + Wohnen* 10, 1987, p. 50 - 57
- , "Die Form des Gewöhnlichen, Täglichen", in: Irma Nosedá: *Bauen an Zürich, Hrsg. vom Bauamt II der Stadt Zürich.*- Zürich: 1994
- , "Hinter dem Bild: nichts", in: Architekturmuseum in Basel (Hrsg.): *Herzog & de Meuron. Architektur Denkform. Eine Ausstellung im Architekturmuseum vom 1. Oktober bis 20. November 1988.*- Basel: Wiese, 1988
- , "Le sens du banal - Un immeuble de bureaux de Diener & Diener a`Bale", in: *Faces* 13, 1989, p. 6 - 11
- " ... mit Blick auf die zweite Moderne", in: *Archithese* 5, 1985, p. 53 - 60

- , "Neue Architektur in der Schweiz", in: Magistrat Linz, Baurechtsamt (Hrsg.): *BauArt. Linzer Beiträge 2. Architektur Städtebau Kunst. Demokratie & Stadtgestalt - Umschau.* Österreich, Italien, Schweiz, Ungarn, Jugoslawien, Tschechoslowakei.- Linz: Baurechtsamt Linz, s. a. , p. 74 - 83
- , "Umbau der Innenstadt", in: Irma Nosedá: *Bauen an Zürich, Hrsg. vom Bauamt II der Stadt Zürich.*- Zürich: 1994 , p. 21 - 23
- , "Von 'einfacher' und von 'gewöhnlicher' Architektur", in: *Archithese 1*, 1980, p. 8 - 13
- , "Wirklichkeit als Geschichte: Stichworte zu einem Gespräch über Realismus in der Architektur", in: *Tendenzen. Neuere Architektur im Tessin.*- Zürich: 1975, p. 9 - 14
- Stemmrich, Gregor (Hrsg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Herausgegeben von Gregor Stemmrich.*- Dresden; Basel: Verlag der Kunst, 1995
- Stieglitz, Christian Ludwig, "Die Baukunst der Alten (1796)", in: Harold Hammer - Schenk (Hrsg.): *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland II Architektur, Hrsg. v. Harold Hammer - Schenk.*- Stuttgart: Reclam, 1985
- Stoessl, Otto, "Erinnerung an Adolf Loos (1933)", in: Adolf Opel (Hrsg.): *Konfrontationen. Schriften von und über Adolf Loos*, Wien: Georg Prachner, 1988, p. 166 - 171
- Stützer, Herbert Alexander: *Die italienische Renaissance.*- Köln: DuMont, 1977
- Swoboda, Otto: *Alte Holzbaukunst in Österreich, Bd. 3.*- Salzburg: Otto Müller, 1986
- Talamona, Marida: *Casa Malaparte.*- New York: Princeton Architectural Press, 1992
- Taubes, Jakob, "Die Ästhetik der schönen Künste als Grenzphänomen," in: Hans Robert Jauß (Hrsg.): *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen.*- München: Fink, 1991, 712 - 713
- Turnovsky, Jan: *Die Poetik eines Mauervorsprungs. Essay.*- Braunschweig: Vieweg, 1987
- Toy, Maggie (Hrsg.): *Aspects of Minimal Architecture.*- London: Architectural Design, 1994
- (Hrsg.): *The Periphery.*- London: Architectural Design, 1994
- Tschanz, Martin, "Entwerfen mit Industrieprodukten: Pathos und Pragmatismus. Drei Fallbeispiele", in: *Archithese 5*, 1993, p. 32 - 41
- Tschiz'ewskij, Dimitrij, "'Op', 'Pop' oder die immer zu Ende gehende Geschichte der Kunst", in: Hans Robert Jauß (Hrsg.): *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen.*- München: Wilhelm Fink, 1968, p. 702 - 703
- Tzonis, Alexander, Lefaivre, Liane, "Skin rigorism. a new international non - style", in: *Casabella 630/631*, 1996, p. 129 - 135
- Uhl, Ottokar, "Bedingungen einer Kultur aus dem Handeln. Vier Ebenen - eine Konkretion", in: Manfred Hegger, Wolfgang Pohl, Stephan Reiß - Schmidt: *Vitale Architektur - Traditionen. Projekte. Tendenzen einer Kultur des gewöhnlichen Bauens.*- Braunschweig/ Wiesbaden: Vieweg, 1988, p. 102 - 105

- Varnedoe, Kirk, Adam Gopnik: *High and low. Moderne Kunst und Trivialkultur.*- München: Prestel, 1990
- Veblen, Thorstein: *Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen.*- Frankfurt/ Main: Fischer, 1993
- Venturi, Robert: *Komplexität und Widerspruch in der Architektur.* Hrsg. von Heinrich Klotz.- Braunschweig: Vieweg, 1978
- , Denise Scott Brown, Steven Izenour: *Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt.*- Braunschweig; Wiesbaden: Vieweg, 1979
- Vischer, Theodora, "Gespräch. Jacques Herzog und Theodora Vischer", in: Architekturmuseum in Basel (Hrsg.): *Herzog & de Meuron. Architektur Denkform. Eine Ausstellung im Architekturmuseum vom 1. Oktober bis 20. November 1988.*- Basel: Wiese, 1988
- [Vitruv], Erich Stürzenacker (Hrsg.): *Über die Baukunst.*- Essen: Bilgut, 1938
- Vitta, Maurizio, "Il sublimo banale", in: *D`Ars* 142, 1994, p. 9 - 11
- Wang, Wilfried "Gestalt, Material, Gegenwart: Geistesgegenwart", in: Architekturmuseum in Basel (Hrsg.): *Herzog & de Meuron. Architektur Denkform. Eine Ausstellung im Architekturmuseum vom 1. Oktober bis 20. November 1988.*- Basel: Wiese, 1988
- : *Herzog & de Meuron.*- Zürich; München; London: Artemis, 1992
- : *Herzog & de Meuron. Projects and Buildings 1982 - 1990.*- New York: Rizzoli, 1996
- Welsch, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne.*- Weinheim: Acta Humaniora, 1991
- (Hrsg.): *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte d. Postmoderne - Diskussion.* Hrsg. Wolfgang Welsch. Mit Beiträgen von J. Baudrillard.... - Weinheim: VCH, Acta Humanoira, 1988
- Wigley, Mark, "White Out. Fashoening the Modern", in: Deborah Fausch [et al.] (Hrsg.): *Architecture: In Fashion.*- New York: Princeton Architectural Press, 1994
- Wilson, Elisabeth: *Adorned in Dreams, Fashion and Modernity.*- Tiptree: Virago Press, 1985
- Wirth, Hermann: *Werte und Bewertung baulich - räumlicher Strukturen. Axiologie der baulich - räumlichen Umwelt.*- Weimar: Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar, Dissertation, [c 1985]
- Wissmann, Jürgen, "Pop Art oder die Realität als Kunstwerk", in: Hans Robert Jauß (Hrsg.): *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen.*- München: Wilhelm Fink, 1968, p. 507 - 530
- Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Bemerkungen.*- Frankfurt/Main: Edition Suhrkamp, 1993
- : *Tractatus logico - philosophicus. Logisch - philosophische Abhandlungen.*- Frankfurt/Main: Edition Suhrkamp, 1973
- : *Philosophische Untersuchungen.*- Frankfurt/ Main: Suhrkamp, 1984
- : *Vermischte Bemerkungen.*- Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977

- Wolf, Karl: *Gartenzwerg und Sabotage. Zur Ästhetik jenseits der Kunst.*- Wien: geisteswissensch. Diss., Universität Wien, 1983
- Wölfflin, Heinrich: *Das Erklären von Kunstwerken.*- Leipzig: Verlag E. A. Seemann, 1940
- Wordsworth, William, "Poetry and Poetic Diction (1800)", in: Edmund D. Jones (Hrsg.): *English Critical Essays (Nineteenth Century). Selected and Edited by Edmund D. Jones.*- London: Oxford University Press, 1961
- Wymetal, Wilfried von, "Ein reichbegabtes Brünner Kind (1907)", in: Adolf Opel (Hrsg.): *Konfrontationen. Schriften von und über Adolf Loos.* - Wien: Georg Prachner, 1988, p. 21 - 31
- [Xenophon], Johannes Irmscher (Hrsg.): *Erinnerungen an Sokrates.*- Leipzig: Reclam, 1976
- Yeats, Wiliam Butler: *Autobiography.*- New York: MacMillan, 1983
- Zamarovsky, Vojtech: *Den sieben Weltwundern auf der Spur.*- Leipzig: F. a. Brockhaus, 1981
- Zimmermann, Gerd, "Das Phänomen Kitsch - Zur Psychologie der Massenkultur", in: *Wissenschaftliche Zeitschrift* 3/ 4, 1992

Anmerkungen

Anmerkungen zu Prolegomena

¹ Zit in: Vojtech Zamarovsky: *Den sieben Weltwundern auf der Spur.*- Leipzig: F. a. Brockhaus, 1981, p. 144

² Das Aussehen jenes Kunstwerkes ist uns durch zwei Abbildungen auf elidischen Münzen aus dem zweiten Jh. v. Chr. bekannt. Dionysos Chrystomos zum Beispiel schrieb: "Wer auch immer vor diese Statue tritt, sei er zutiefst beklommen, vergißt alles, was es im menschlichen Leben an Häßlichem und Betrüblichen gibt." Valerius Maximus meinte, daß "unter den von Menschenhand entstandenen Statuen ... keine beeindruckendere und bewundernswerte" gäbe. Plinius bemerkte, daß zwar viele Statuen gerühmt würden, daß "allen voran jedoch der Zeus in Olympia" der beste sei. Für die unzähligen Besucher Olympias seit dem Ende des 5. Jahrhunderts bis zum Ende des 4. Jahrhunderts nach Christi galt der Satz: "Es gereichte zum Schaden, zu sterben und nicht zu ahnen, wie Pheidias Zeus aussieht." Alle: Zit. in: Zamarovsky, op. cit., p. 144. Auch Autoren wie Kallimachos, Pausanias (V 11, 1 - 10) oder Strabon (VIII 353 - 354) beschrieben jenes Kunstwerk. Siehe: *Lexikon der Kunst: Architektur, Bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie.*- Leipzig: E. A. Seemann Verlag, 1993, sv. "Pausanias", "Strabon"

³ Zamarowsky, op. cit., p. 33.

⁴ Peterich, Eckhart: *Rom.*- München: Prestel, 1990, p. 102

⁵ Auch über das Aussehen dieser Kultbilder sind wir durch Münzabbildungen gut informiert. siehe: Wolfgang K. Buchner: *Zentrum der Welt. Das Forum Romanum als Brennpunkt der römischen Geschichte.* - Gernsbach: Casimir Catz Verlag, 1990, p. 18

⁶ Zum Beispiel: Adolf Loos, "Ornament und Verbrechen (1908)" in: Ders.: *Sämtliche Schriften in zwei Bänden. Herausgegeben von Franz Glück. Erster Band.*- Wien. München: Herold, 1962, p. 277

⁷ Adolf Loos, "Antworten auf Fragen aus dem Publikum (1919)", in: Ders.: *Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, op. cit., p. 355 ff.

⁸ An dieser Haltung scheiterte Loos schließlich auch. Wien hatte sich damals schon für die ungleich eindrucksvolleren *Superblocks* des roten Wien, wie dem Karl - Marxfhof des Otto Wagner - Schülers Karl Enn entschieden. Die in diesem Sinne unspektakulären Ergebnisse von Adolf Loos, wie das 1921 entwickelte und sogar patentierte *Haus mit einer Mauer*, also damit auch sein Schwerpunkt, nämlich der Lösung der Behausungsfrage durch kulturell - pragmatischen Interventionen, die viele lebensreformerische Ansätze trugen, wurden nicht goutiert. Siehe: Adolf Loos, "Die moderne Siedlung. Ein vortrag (1926), in: Ders., *Sämtliche Schriften*, op. cit., p. 402 ff.

⁹ Siehe Kapitel 3

-
- ¹⁰ Pawel Beylin, "Der Kitsch als ästhetische und außerästhetische Erscheinung", in: Hans Robert Jauß (Hrsg.): *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*. Hrsg. v. H. R. Jauß.- München: Wilhelm Fink, 1968, p. 394 f.
- ¹¹ Jürgen Habermas, "Moderne und postmoderne Architektur", in: Wolfgang Iser (Hrsg.): *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne - Diskussion*. Hrsg. v. Wolfgang Iser, mit Beiträgen von J. Baudrillard... - Weinheim: VCH, Acta Humanoira, 1988, p. 110 f.
- ¹² Vittorio Magnago Lampugnani, "Die Provokation des Alltäglichen. Für eine neue Konvention des Bauens", in: Gerd Kähler (Hrsg.): *Einfach schwierig. Eine deutsche Architekturdebatte. Ausgewählte Beiträge 1993 - 1995*.- Braunschweig: Vieweg, 1995, p. 14
- ¹³ William Morris, "Die Schönheit des Lebens", in: Ders.: *Wie wir Leben und wie wir Leben könnten. Vier Essays. Mit einer Einführung versehen, übersetzt und herausgegeben von Hans - Christian Kirsch*.- Köln: DuMont, 1992, p. 107
- ¹⁴ Martin Heidegger, "Bauen Wohnen Denken", in: Mensch und Raum/ Das Darmstädter Gespräch 1951, Braunschweig: Vieweg, 1991, p. 90
- ¹⁵ Beylin, op. cit, p. 395
- ¹⁶ Arnold Schönberg: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik. Gesammelte Schriften 1*. Herausgegeben von Ivan Vojtěch.- Nördlingen: Fischer, 1976, p. 12
- ¹⁷ Ibid., p. 12
- ¹⁸ Ibid.
- ¹⁹ Meyers Großes Konversations - Lexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. Zweiter Band.- Leipzig und Wien: Bibliographisches Institut, 1903, sv. "banal"
- ²⁰ Interessant ist in diesem Zusammenhang die Verwandtschaft des Wortstamms zum Beispiel mit der Bezeichnung Banat, bekannt als äußerst provinzielles Gebiet der ehemaligen österreichisch - ungarischen Monarchie im heutigen Grenzgebiet von Rumänien und Ungarn. Ursprünglich war jede Grenzregion ein Banat, was ein Gebiet bedeutete, dem ein Ban, ein staatliches Oberhaupt vorstand. Die in Osteuropa noch heute gebräuchliche Strafe, unliebsame Köpfe in die Provinz zu verbannen, hat damit zu tun. Siehe: Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*.- Berlin, New York: de Gruyter, 1989, sv. "banal"
- ²¹ Antonyme Begriffe wären etwa tief, tiefgründig, scharfsinnig, kompliziert. in: Christiane Agricola, Erhard Agricola: *Wörter und Gegenwörter. Antonyme der deutschen Sprache*.- Leipzig: VEB Bibliographisches Institut Leipzig: 1979, sv. "banal"
- ²² Zum Begriff des Kunstfeldes siehe: Pierre Bourdieu, "Über einige Eigenschaften von Feldern (1976)", in: Ders.: *Soziologische Fragen*.- Frankfurt/ Main: Suhrkamp, 1993, p. 107 - 114

²³ Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*.- Hamburg: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1958, p. 510

²⁴ Ibid., p. 12

²⁵ Heimito von Doderer: *Die Strudlhofstiege*.- München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1967, p. 882. Gerhardt Kapner meint sogar, daß die Darstellung von Architektur im 20. Jahrhundert generell an anonymer Architektur orientiert sei. Siehe: Gerhardt Kapner: *Architektur als Psychotherapie. Über die Rezeption von Stadtbildern in Romanen des 20. Jahrhunderts*.- Wien; Köln; Graz: Böhlau, 1984, p. 20

²⁶ Doderer, op. cit., p. 828

²⁷ Ibid., p. 882, 1263, 41

²⁸ Ibid., p. 285

²⁹ Ibid., p. 812

³⁰ Ibid., p. 28

³¹ Ibid., p. 38 So deutet Kapner auch die Entwicklung: "Resigniert verwandelt dieser banale Odysseus sich in den noch banaleren Sisyphos, den heutigen Alltagsmenschen, der 'wieder' durch seinen Garten heimkehrt, 'wieder' die Tür schließt wie jeden Tag, 'wieder' umgeben ist von der zwecklosen, stupiden Welt seiner Häuslichkeit." in: Kapner, op. cit., p. 45

³² Ibid., p. 12

³³ Der Ausdruck *Mann ohne Eigenschaften* bezieht sich auf Meister Eckhart. Siehe: Herbert A. Frenzel, Elisabeth Frenzel: *Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriss der deutschen Literaturgeschichte. Band 2. Vom Realismus bis zur Gegenwart*.- München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1985, p. 602

³⁴ Asger Jorn, "Form und Struktur. Sensationelle Schlußfolgerungen", in: Ders.: *Heringe in Acryl. Heftige Gedanken zu Kunst und Gesellschaft*.- Hamburg: edition Nautilus, 1993, p. 53

³⁵ Germano Celant, "Arte povera - IM Raum (1967)", in: Nike Bätzner (Hrsg.): *Arte povera. Manifeste, Statements, Kritiken. Herausgegeben von Nike Bätzner*.- Dresden; Basel: Verlag der Kunst, 1995, p. 28

³⁶ Die Künstler der arte povera wollten nach Celant "Realität und Gegenwart eindeutig erfassen und durch ihre Präsenz jede konzeptuelle Scholastik ad absurdum führen. ... sie wollen allein die Eindeutigkeit des Realen, nicht dessen Ambiguität bestimmen und festhalten." Ibid., p. 29

³⁷ Diesen Reiz beschreibt Marisa Merz in einer Art poetischem Manifest des Alltäglichen: "Die Fähigkeit, im Alltäglichen zu sein. Die Dimension des Alltäglichen wird gerettet durch Kunst. Kunst kommt nicht auf gegen das Unbekannte, wenn nicht mit Hilfe des Alltäglichen. Das Unbekannte ist das Kind der Erde, die Materie." in: Marisa Merz, "Woher kommt Kupfer?", in: Bätzner, *Arte povera*, op. cit., p. 174. Wir könnten diese Neigung der Künstler auch in einem ganz allgemeinen Sinn in eine zeitgeistige Strömung der Wiederverwertung, des Recycling, von Greenpeace, der Verlängerung der Kreisläufe, der Verringerung der Entropie stellen.

³⁸ Kirk Varnedoe glaubt sogar, das "wiederverwertbare Formen die entscheidenden Elemente des Wandels in der menschlichen Kultur sind." In: Kirk Varnedoe: *High & Low. Moderne Kunst und Trivialkultur*.- München: Prestel, 1990,

p. 320; Dazu siehe auch: Joselita Raspi Serra, "Leben im Alltäglichen", in: Max Kunze, Volker Kästner (Hrsg.): *Tradition und Moderne - Meisterwerke des Alltags*.- Berlin: Oktagon, 1991, p. 14

³⁹ Hier sollte man sich noch einmal die Diskussionen der siebziger Jahre vor Augen führen: im Zentrum der Architekturdebatte standen dabei (zumindest in Deutschland) die großen Museen, etwa von Hans Hollein (München - Gladbach) oder James Stirling (Stuttgart) oder auch große technische Bauten wie das Münchner Olympiagelände von Günther Behnisch.

⁴⁰ James A. Powell, "Is architectural design a trivial pursuit?", in: *design studies* 4, 1988, p. 187 - 206

⁴¹ Friedrich Achleitner, "Entwurf einer programmatischen Biographie", in: [Krischanitz]: *Adolf Krischanitz*.- Zürich; München; London: Artemis, 1993, p. 8.

⁴² Da es in der Architektur beinahe unmöglich ist, etwas *ganz Neues* zu machen, könnte man zum Beispiel hier auch auf Adalberto Liberas Entwurf für das *Quartiere Villaggio Olimpico* in Rom (1957 bis 1960) verweisen. Dort finden wir als Teil des Gesamtbebauungsplans ebenfalls zueinandergebogene, leicht gekrümmte Wohnblöcke, die im Inneren ein differenziertes räumliches Zentrum bilden. Siehe: Francesco Garofalo, Luca Veresani (Hrsg.): *Adalberto Libera. a cura di Francesco Garafalo e Luca Veresani*.- Bologna: Zanichelli, 1989, p. 184

⁴³ Theodora Vischer, "Gespräch. Jacques Herzog und Theodora Vischer", in: Architekturmuseum in Basel (Hrsg.): *Herzog & de Meuron. Architektur Denkform. Eine Ausstellung im Architekturmuseum vom 1. Oktober bis 20. November 1988*.- Basel: Wiese, 1988, p. 50

⁴⁴ Diese Transformation war erstsemestrigen Architekturstudenten während einer Exkursion gar nicht ohne weiters als Qualität zu vermitteln.

⁴⁵ Der böswillige Wiener Volksmund bezeichnet deshalb auch die U- Bahn- Linien, die solche Siedlungen an der Peripherie an das Wiener Zentrum anbinden als "Gsindlwürmer."

⁴⁶ In: *Adolf Krischanitz*, op. cit., p. 51

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Interessant erscheint die Tatsache, daß einer Reihe dieser Architekten Meisterschüler von Roland Rainers Wiener Akademieklasse waren. Dieser stand einerseits für ein klares funktionalistisches, modernes Konzept, andererseits beschäftigte sich Rainer schon früh mit mit den anonymen Bauten, etwa des Nordburgenlandes. Auf diese Weise vermittelte er seinen Schülern ein Verständnis für tradierte Formen und Konstruktionen *und* die klassisch moderne Haltung.

⁴⁹ Hier gibt es sicher einen Einfluß aus der nahegelegenen Schweizer Szene, aber auch Publikationen wie die verdienstvollen und akribischen Aufnahmen von Otto Swoboda, der jahrelang die ruralen Artefakte des inzwischen zum größten Teil verloren gegangenen österreichischen Holzbaus fotografiert und dokumentiert hat, sind hier zu nennen. Siehe: Otto Swoboda: *Alte Holzbaukunst in Österreich* (3 Bde.).- Salzburg: Otto Müller, 1986 ff.

⁵⁰ Rudolf Sagmeister, Kathleen Sagmeister (Hrsg.): *Holzbaukunst in Vorarlberg (Katalog)*.- Bregenz: Eugen - Ruß, 1990, p. 39

-
- ⁵¹ Wolf Jürgen Reith, "Über einfache Holzhäuser in der Alpenrepublik. Ein österreichischer Beitrag zur Ästhetik der Sparsamkeit", in: *Werk, Bauen + Wohnen* 4, 1983, p. 43
- ⁵² Ibid., p. 44
- ⁵³ Bruno Spagolla, "Ansichten einer Region. Neue Architektur in Vorarlberg", in: *archithese* 3, 1982, p. 39
- ⁵⁴ Ibid., p. 52
- ⁵⁵ Ibid., p. 53
- ⁵⁶ Ibid., p. 54
- ⁵⁷ Ulrike Jehle - Schulte Strathaus, Architekturmuseum in Basel (Hrsg.): *Herzog & de Meuron. Architektur Denkform. Eine Ausstellung im Architekturmuseum vom 1. Oktober bis 20. November 1988.*- Basel: Wiese, 1988 p. 8
- ⁵⁸ Wang, Wilfried: *Herzog & de Meuron.*- Zürich: Artemis, 1992, p. 7
- ⁵⁹ Vischer, op. cit., p. 42; Siehe auch: Martin Steinmann, "Die Form der Baracke - Zum Haus Voegtlin", in: *Werk, Bauen + Wohnen* 10, 1987, p. 50 - 57
- ⁶⁰ Ibid., p. 44
- ⁶¹ Martin Steinmann, "Neue Architektur in der Schweiz", in: Magistrat Linz, Baurechtsamt (Hrsg.): *Bauart.* - Linz: Baurechtsamt Linz, 1990, p. 82
- ⁶² Ibid., p. 83
- ⁶³ Wang, *Herzog & de Meuron*, op. cit., p. 21
- ⁶⁴ Einen interessanten morphologischen Partner zu diesem Entwurf können wir in Heinz Bienefelds Kirche St. Willibrord von 1968 - 1973 finden, wo es eine Reihe von formalen Ähnlichkeiten gibt, die nicht uninteressant erscheinen.
- ⁶⁵ Das Büro Diener & Diener unterscheidet sich insofern von den bisher genannten Beispielen, weil es nicht, wie die anderen einer homogenen Altergruppe angehört, sondern auf eine lange Firmentradition zurückblicken kann. Roger Diener, der jetzige Büroleiter gehört allerdings wieder zu dieser Generation.
- ⁶⁶ Martin Steinmann, "Die allgemeinste Form", in: Ulrike Jehle - Schulte Strathaus, Martin Steinmann (Hrsg.): *Diener & Diener. Texte von Karl - Heinz Hüter, K. Michael Hays, Martin Steinmann, Ulrike Jehle - Schulte Strathaus, Marcel Meili, Bruno Reichlin, Herzog & de Meuron.*- Basel: Wiese, 1991, p. 27
- ⁶⁷ Ibid.
- ⁶⁸ Steinmann, "Neue Architektur in der Schweiz", op. cit, p. 82
- ⁶⁹ Auch diese Architekten gehören der gleichen Generation an. Daniele Marques ist Jahrgang 1950, Bruno Zurkirchen Jahrgang 1948. Siehe: Martin Steinmann, "... mit Blick auf die zweite Moderne", in: *Archithese* 5, 1985, p. 53. f. Siehe auch: Kristin Feireiss (Hrsg.): *Marques & Zurkirchen (Katalog).*- Berlin: Aedes - East, Galerie und Architekturforum, 1995
- ⁷⁰ Der Grund dafür waren nach Martin Steinmann die hohen Grundstückskosten von Fr. 480.- pro m². So kam ein einfaches Haus, wie es dem Bauherren durchaus genügt hätte, nicht in Frage, um den Marktwert des Hauses zu halten. Steinmann spricht von einer typischen Aufgabenstellung für eine 'aufgeklärte bürgerliche Schicht mit wenig

Geld seit den 20er Jahren'." In dieser Geschichte hätten die Architekten Hinweise für den weiteren Umgang für diese Planungsaufgabe gefunden. in: Steinmann, v. s., p. 56

⁷¹ Ibid., p. 57 f.

⁷² Wissmann, Jürgen, "Pop Art oder die Realität als Kunstwerk", in: Jauß, *Die nicht mehr schönen Künste*, op. cit., p. 516. Der Teil in Klammern aus: Gustave Flaubert, "Wörterbuch der Gemeinplätze", in: *Pop etc. (Katalog)*. - Wien: Gutenberg, 1964, p. 10.

⁷³ Celant, "Die italienische Erfahrung (1978)", in: Bätzner, *Arte povera*, op. cit., p. 232 f.

⁷⁴ Steinmann, " ... mit Blick auf die zweite Moderne", op. cit., p. 60

⁷⁵ Der amerikanische Kritiker K. Michael Hays glaubt eine Generation junger europäischer Architekten vorzufinden, deren Arbeit "aus amerikanischer Sicht eine unerwartete Koheränz und Ähnlichkeit" aufweist. in: K. Michael Hays, "Reisefertig. Anmerkung zur Architektur von Diener und Diener".- in: *Diener & Diener*, op. cit., p. 19. In jüngster Zeit versuchen Alexander Tzonis und Liane Lefaivre diese neuen Generation mit dem Ausdruck *Skin - rigorism* zu klassifizieren. siehe: Alexander Tzonis, Liane Lefaivre, "Skin rigorism. a new international non - style", in: *Casabella* 630 - 631, 1996, p. 129 - 135.

⁷⁶ Wie Liane Lefaivre und andere feststellen, ließe sich solch eine Gemeinsamkeit in der Architektur auch über Europa hinaus finden. Gemeint sind hier Architekten wie Steven Holl, Frank Gehry, Eric Owen Moss oder Marck Mack. Der *Dirty Realism* in Amerika ließe jüngere Architekten, bedingt durch das Chaos der jüngeren amerikanischen Stadtentwicklung sich an eben dieser Realität ausrichten, Orientierungshilfen sind dabei die architektonischen Tugenden der Nachkriegszeit. Etwa bei Frank Ghery oder E. O. Moss führte diese Haltung nach Lefaivre scheinbar zu einer widersprüchlichen Imagebildung, ähnlich wie bei einem Zyklon. Siehe: Liane Lefaivre, "Dirty Realism in Architecture", Vortrag, gehalten am 2. 12. 1995, 3. Wiener Architekturkongreß. Selbst in Australien gibt es mit James Grose oder dem *Wellblechvirtuosen* Glenn Murcutt Präponenten jener Richtung in der Architektur.

⁷⁷ In einem Aufsatz habe ich diese Phänomene *the dark side of architecture* genannt. Diese Bezeichnung leitet sich von einem kulturell bestimmenden Ereignis jener Jahre ab, nämlich der mit vielen Millionen verkaufter Exemplare überaus erfolgreichen Langspielplatte *The dark side of the Moon* von Pink Floyd. Siehe: Klaus - Jürgen Bauer, "Almost Nothing", in: Jorma Mänty, (Hrsg.): *Datutop 18. Goldblatt, Gargus, Bauer, Graf, Danto, Tschumi, Framton*.- Tampere: Datutop, 1996, p. 67 - 94. Siehe dazu auch: Jacques Herzog, "Das spezifische Gewicht der Architekturen", in: *Archithese* 2, 1982, p. 39 - 42

⁷⁸ Maggie Toy zum Beispiel bringt unter dem Begriff *Minimal Architecture* eine Reihe sehr inhomogener eurpoäischer und amerikanischer Arkitekten, unter denen sich zum Beispiel auch Herzog & de Meuron befinden. Eine Subsumierung bestimmter formaler Aspekte unter dem Begriff Minimalismus erscheint problematisch und konnte sich im Diskurs eigentlich auch nicht richtig durchsetzen. Siehe: Maggie Toy (Hrsg.): *Aspects of Minimal Architecture*.- London: Architectural Design, 1994

⁷⁹ Krischanitz etwa eröffnete sein Büro im Jahr 1979, Herzog & de Meuron begannen 1978, das erwähnte finnische Team begann 1974 gemeinsam zu arbeiten.

⁸⁰ Jean Baudrillard: *Agonie des Realen*.- Berlin: Merve, 1978, p. 7

⁸¹ Ibid., p. 48

⁸² Ibid., p. 9

⁸³ Ibid., p. 13 Siehe dazu auch: Martin Steinmann, "Hinter dem Bild: nichts", in: Architekturmuseum in Basel, *Herzog & de Meuron*, op. cit.

⁸⁴ Baudrillard, op. cit., p. 15

⁸⁵ Ibid., p. 19

⁸⁶ Ibid., p. 41

⁸⁷ Herzog & de Meuron zumindest waren Studenten bei Aldo Rossi an der ETH Zürich. Zu den prägenden Einflüssen ihres Studiums gehören nach Ulrike Jehle - Schulte Strathaus eine Seminararbeit mit dem Titel *Architektonische Elemente der Stadtentwicklung Basels* bei Rossi, wobei als Ausgangsbasis für einen Entwurf die historische Entwicklung der Stadt Basel und speziell des Barfüsserplatzes unternommen wurde. Siehe: Ulrike Jehle - Schulte Strathaus, "Vorwort", in: Architekturmuseum in Basel, *Herzog & de Meuron*, op. cit., p. 7. Allerdings meint Wilfried Wang, das Herzog & de Meuron die Einflüsse der Vorbilder - also auch jenen Rossis - früh "absorbiert und bereits bei ihren ersten Bauten transformiert" hätten. Sie entwickelten ja keine Fortführung von Rossis Typologie, sondern beschritten einen eigenständigen Weg. Weitere Vorbilder für Herzog & de Meuron sieht Wang auch in Schweizer Architekten der Moderne wie Karl Moser, Hans Bernoulli, Hannes Meyer, Hans Schmidt, Le Corbusier oder Alvar Aalto. Siehe: Wang, *Herzog & de Meuron*, op. cit., p. 12

⁸⁸ "Der Ausdruck 'postmodern' hatte zunächst nur neue Varianten innerhalb des breiten Spektrums der Spätmoderne bezeichnet, als er im Amerika der 50er und 60er Jahre auf literarische Strömungen angewendet wurde, die sich von den Werken der frühen Moderne absetzten wollten." Siehe: Habermas, op. cit., p. 110. Ähnliches lässt sich auch von den Dekonstruktivisten in der Architektur behaupten, die ja Namen und entscheidende Ideen von den französischen Strukturalisten wie Jacques Derrida oder Gilles Deleuze übernommen hatten. Siehe zB.: Gilles Deleuze: *Woran erkennt man den Strukturalismus?*.- Berlin: Merve, 1992

⁸⁹ Diese Dialektik hat eine lange Tradition. So sprach Immanuel Kant etwa von *empirischen* und *reinen* ästhetischen Urteilen, wobei die ersten über Annehmlichkeit oder Unannehmlichkeit Auskunft geben, die zweiten über Schönheit. "Ästhetische Urteile können, eben sowohl als theoretische (logische), in empirische und reine eingeteilt werden. Die ersteren sind die, welche Annehmlichkeit oder Unannehmlichkeit, die zweiten *die*, welche Schönheit von einem Gegenstande, oder *von der* Vorstellungsart desselben aussagen; jene sind Sinnenurteile (materielle ästhetische Urteile), diese (*als formale*) allein eigentliche Geschmacksurteile." Siehe: Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*.- Leipzig: Reclam, 1991, p. 139. Bei Arthur Schopenhauer finden wir eine ähnliche Einteilung in das *Ideale* und das *Reale*. Schopenhauer trennte "das Ideale, d. h. das, was unserer Erkenntnis allein und als solche angehört, von dem Realen, d. h. dem Unabhängig von ihr Vorhandenen." Siehe: Arthur Schopenhauer: *Parerga und Paralipomena. Erster Band*.- Leipzig. Reclam, 1858, p. 17. Ludwig Wittgenstein sprach von in diesem Zusammenhang von zwei Geistern: "Dieser äußert sich in einem Fortschritt, in einem Bauen immer größerer und komplizierter

Strukturen, jener andere in einem Streben nach Klarheit und Durchsichtigkeit welcher Strukturen immer. Dieser will die Welt durch ihre Peripherie - in ihrer Mannigfaltigkeit - erfassen, jener in ihrem Zentrum - ihrem Wesen." Siehe: Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Bemerkungen. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Rush Rhees.*- Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, p. 2. Der früh verstorbene Architekturtheoretiker Jan Turnovsky bezeichnete diese gegensätzlichen Strömungen in seiner Untersuchung *Die Poetik eines Mauervorsprungs mit Konzept und Empirie*: "Wenn man den Begriff der Architektur nicht enger auslegt, dann kann er zwei gegensätzliche Bereiche umfassen. Der eine kann mit dem Begriff des Konzepts, der andere mit dem Begriff der Empirie assoziiert werden. Für Architektur, die einem abstrakten Konzept folgt, ist der in einer kategorischen Komposition sich manifestierende Ordnungswille bezeichnend. Den Kontrast dazu bildet Architektur, die den konkreten Gegebenheiten verpflichtet bleibt, handle es sich nun um Gegebenheiten des Bauens, des Gebrauchs oder des Ortes, wobei Gestaltungsintentionen und Gestaltungsregeln - falls überhaupt involviert - diesen Gegebenheiten untergeordnet sind oder von ihnen abgeleitet werden, was deutlich an das empiristische Prinzip der Induktion erinnert. Ein anschauliches Beispiel dieses Gegensatzes finden wir in entsprechender geographischer Zuordnung und zeitlicher Nähe der Auseinandersetzung zwischen den philosophischen Systemen des Rationalismus und des Empirismus: die kontinentale Villa, zweifellos am besten durch Palladios Villa Rotonda repräsentiert, in der Gegenüberstellung mit einem typischen englischen Landhaus. Auf der einen Seite strenge Geometrie, absolutes Ordnen, Formen und Ausrichten ohne Rücksicht auf Besonderheiten irgendeiner Art, heroische Attitüde des von der Natur sich abhebenden Artifiziiellen; auf der anderen Seite unbeschwertes, pragmatisch ausgerichtetes und akzidentell anmutendes Anordnen mit Respekt vor den Anomalien der Einzelheiten, unproblematische Bescheidenheit, Gewöhnlichkeit und Gebrauchsorientiertheit der Empirie des Bauens, natürliches und unauffälliges Einordnen in die Umgebung. ... Verfolgt man diese zwei Architekturausrichtungen zurück zu ihren Ursprüngen, nach exemplarischen Gebilden suchend, so kommt man im Bereich der 'konzeptuellen' Architektur wahrscheinlich zum griechischen Tempel, im Bereich der 'empirischen' Architektur vielleicht bis zur bloß vorgefundenen Höhle. Natürlich bieten sich für diese gegensätzlichen Bereiche auch prägnantere Bezeichnungen an. Den einen könnte man Architektur par excellence oder schlicht 'die Architektur' nennen, den anderen - wie bereits üblich - Architektur ohne Architekten oder eben 'Nicht - Architektur'." Siehe: Jan Turnovsky: *Die Poetik eines Mauervorsprungs.*- Braunschweig: Vieweg, 1987, p. 12

⁹⁰ Celant, "Arte povera. Anmerkungen zu einem Guerillakrieg (1967)", in: Bätzner, *Arte povera*, op. cit., p. 39

⁹¹ Der Entwurf für das Freibad in Riehen (Schweiz) von 1986/ 87 scheint eine Illustration für einen Paradigmenwechsel in der Architektur zu sein. Auch hier könnte man morphologische Ähnlichkeiten etwa zu Holleins Flugzeugträgerentwürfen finden, aber diese Entsprechungen sind wirklich nur morphologisch, die Bedeutungen und die Zeichenreferenzen haben sich radikal geändert.

⁹² Vischer, op. cit, p. 47

⁹³ Habermas, op. cit., p. 110

⁹⁴ Man könnte alle die oben beschriebenen literarischen Strömungen wie Postmoderne oder Dekonstruktivismus in der Architektur ja auch als amerikanische Strömungen bezeichnen. Auch alle europäischen Phänomene - Aldo Rossi

etwa - könnte man ja auch als von den Amerikaner *gemacht* ansehen. Wir könnten also die Kritik jener jungen europäischen Architekten auch so formulieren: "Weltweite Ordnung bedeutet ... lokale Unordnung." Europa schlägt zurück! Siehe: Christian Hunziker, Rosa Schneider, "Über das Banale und Normale", in: Manfred Hegger, Wolfgang Pohl, Stephan Reiß - Schmidt: *Vitale Architektur - Traditionen. Projekte. Tendenzen einer Kultur des gewöhnlichen Bauens.*- Braunschweig/ Wiesbaden: Vieweg, 1988, p. 62

⁹⁵ Siehe: Wang, *Herzog & de Meuron*, op. cit., p. 7

⁹⁶ Gemeint ist hier zB. das Haus für einen Tierarzt in Dagmarsellen. siehe: Jehle - Schulte Strathaus, "Von Häusern und Bäumen", in: Architekturmuseum Basel, *Herzog & de Meuron*, op. cit., p. 8

⁹⁷ Marcel Meili, "Ein paar Bauten, viele Pläne", in: *Werk, Bauen + Wohnen* 12, 1989, p. 26 - 31

⁹⁸ Steinmann, "Neue Architektur in der Schweiz", in: Magistrat Linz, *BauArt*, op. cit., p. 83

⁹⁹ Siehe Kapitel 2

¹⁰⁰ Steinmann, "Von 'einfacher' und 'gewöhnlicher' Architektur" in: *Archithese* 1, 1980, p. 8 - 13; Siehe auch: Ders., "Die Form des Gewöhnlichen, Täglichen", in: Irma Nosedà: *Bauen an Zürich. Hrsg. vom Bauamt II der Stadt Zürich.*- Zürich: 1994; Siehe weiters: Ders., "Le sens du banal - Un immeuble de bureaux de Diener & Diener a' Bale", in: *Faces* 13, 1989, p. 6 - 11

¹⁰¹ Steinmann, "Von 'einfacher' und 'gewöhnlicher' Architektur", op. cit., p. 77

¹⁰² Alfred Kubin: *Die andere Seite.*- München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1975, p. 50

¹⁰³ Pierre - Alain Croset, "Das Privileg zu bauen" in: *Archithese* 1, 1986, p. 3 - 8

¹⁰⁴ Natürlich ist diese Hinwendung zum Gewöhnlichen nicht das Einzige, was die Arbeit jener zum Teil auch sehr unterschiedlichen Architekten ausmacht. Dieser Begriff wird hier verstanden als ein Begriff der Übereinkunft und kann nur im Sinne einer vieldeutigen Bestimmung begriffen werden. Als oberste Begrifflichkeit ist vielleicht anzunehmen, daß in all diesen Arbeiten versucht wird, Bedeutungen offen zu halten; davon soll diese Arbeit handeln.

¹⁰⁵ Hans Frei, "Museum für sauber gelöste Details. Zur neueren Deutschschweizer Architektur", in: *Archithese* 2, 1994, p. 68 - 71

¹⁰⁶ Adolf Loos, "Architektur (1910)", in: Ders., *Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, op. cit., p. 303

¹⁰⁷ Schon 1975 hat Martin Steinmann vorgeschlagen, für diese Büros den Begriff *Realismus* zu verwenden. Seit Mitte der siebziger Jahre wurde er dann auch in Zeitschriften wie 9H oder Quaderns immer wieder verwendet. Siehe: Steinmann, "Wirklichkeit als Geschichte: Stichworte zu einem Gespräch über Realismus in der Architektur", in: *Tendenzen: Neuere Architektur im Tessin.*- Zürich: 1975, p. 9 - 14

¹⁰⁸ Carmen Humbel spricht in ihrem Buch über junge Schweizer Büros sogar von zwölf Punkten, die dazu dienen sollen, das Gemeinsame jener Büros zu kennzeichnen, nämlich universelle Betrachtungsweisen, sensible Wahrnehmung, kontextuelle Haltung, konzeptuelle Aspekte, kompositorisches Verhalten, experimentelle Erkundungen, innere Bilder, einfache Konstruktionen, handwerkliche Präzision, sinnliche Materialpräsenz, farbliche Akzente, minimale Notwendigkeit und wirksame Traditionslinien. Uns erscheinen allerdings einige dieser

Punkte als zu allgemein und indifferent. in: Carmen Humbel: *Junge Schweizer Architekten und Architektinnen.*- Zürich: Artemis, 1995, p. 7 ff.

¹⁰⁹ Tatsächlich tauchte eines Tages auf der gelben Kiste die Aufschrift IKEA auf. Zufall oder Absicht?

¹¹⁰ Achleitner, *Adolf Krischanitz*, op. cit., p. 9

¹¹¹ Steinmann, "Umbau der Innenstadt", in: Irma Nodesda: *Bauen an Zürich.*- Zürich, 1992., p. 21

¹¹² Steinmann, "Neue Architektur der Schweiz", op. cit., p. 8

¹¹³ Ibid., p. 80

¹¹⁴ Adolf Krischanitz, "Dazwischen", in: *Adolf Krischanitz*, op. cit., p. 16

¹¹⁵ Achleitner, op. cit., p. 10.

¹¹⁶ Otto Kapfinger: "Dazwischen," in: *Adolf Krischanitz*, op. cit., p. 16

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Krischanitz, op. cit., p. 16

¹²¹ Ibid., p. 14

¹²² Kapfinger, *Adolf Krischanitz*, op. cit., p. 14.

¹²³ Krischanitz, op. cit., p. 15

¹²⁴ Ibid. Dieser Auffassung ist unter anderen auch Heinrich Wölfflin: "Studiere den Menschen und du verstehst sein Werk, studiere die Zeit und du hast ihren Stil." In: Ders.: *Das Erklären von Kunstwerken.*- Leipzig: E. A. Seemann, 1940, p. 17

¹²⁵ Roland Rainer etwa, immerhin einer der bedeutendsten Architekten der österreichischen Nachkriegsgeschichte, brachte in seiner Kampfschrift *Baukultur* ein Negativbeispiel von eternitverkleideten Reihenhäusern in Niederösterreich, die "nichts mit dem überlieferten ruhigen Ortsbild zu tun haben." In: Roland Rainer: *Baukultur. Landschaft Ortsbild Stadtbild.*- Wien, Köln: Böhlau, 1990, p. 16. In einer Baufibel der Niederösterreichischen Landesregierung wird ein eternitverkleidetes Bauernhaus als "Schandmal" für den Ort titulierte. In: Franz Fehring, Traudl Rother - Ebert: *Niemand baut für sich allein.*- St. Pölten, Wien: Niederösterreichisches Pressehaus, 1985, s. p.

¹²⁶ Dietmar Steiner: *Architektur Beispiele Eternit. Kulturgeschichte eines Baustoffes.*- Wien: Löcker, 1994, p. 262

¹²⁷ Dieter Hoffmann - Axthelm führt ein weiteres interessantes Beispiel für die Transformation eines Materials, allerdings in umgekehrter Richtung an. Am Beispiel des Betons zeigt er, daß "erst nach dem Durchgang durch die Maschinenphantasie und den Bunker ... der Beton in der Normalität" ankam und dort begann, die Städte und Trabantenstädte, die vielgeschmähten 'Betonklötze' - zu füllen. "Der gewöhnliche, durch Form nicht mehr gebändigte Beton ist bloß noch viel und schwer und öde." Siehe: Dieter Hoffmann - Axthelm, "High - Tech oder Steinzeit?", in: Gert Kähler (Hrsg.), *Einfach schwierig*, op. cit., p. 73

-
- ¹²⁸ Wang, *Herzog & de Meuron*, op. cit., p. 7. In der Kunst geschieht Ähnliches, wie Celant über die Objekte von Mario Merz feststellte: "Er bietet das banale, alltägliche Objekt immer wieder als Opfer an, beinahe wie einen jungen Christen - der Kult um das Objekt ist eine neue 'religio'." Siehe: Celant, "Guerillakrieg", in: *Arte povera*, op. cit., p. 41
- ¹²⁹ Zit. in: Celant, "Arte povera", op. cit., p. 49
- ¹³⁰ Wang, "Gestalt, Material, Gegenwart: Geistesgegenwart", in: Architekturmuseum Basel, *Herzog & de Meuron*, p. 36
- ¹³¹ Christoph Bignes, "Ästhetik aus dem Warenlager. Ready - made und Dekontextualisierung in der Architektur", in: *Archithese* 5, 1995, p. 12 ff.
- ¹³² Martin Tschanz, "Entwerfen mit Industrieprodukten: Pathos und Pragmatismus. Drei Fallbeispiele", in: *Archithese* 5, 1993, p. 41
- ¹³³ Ibid. Den Entwurf, den Tschanz mit jenem Beispiel untersucht, ist das Triemli Spital von Burghalter & Sumi in Zürich.
- ¹³⁴ Siehe: Kari Jormakka: *Constructing Architecture. Notes On The Theory And Criticism In Architecture And The Arts.*- Tampere: Datutop, 1991, p. 155 ff.
- ¹³⁵ Kari Jormakka nennt das Beispiel von Walter Gropius, der, um den Auftrag für das Haus Sommerfeld zu bekommen, das aus verschiedenen Gründen in Holz zu errichten war, einfach mit Hilfe des Bauhaus für kurze Zeit Holz als das angemessenste Baumaterial der Moderne präsentierte. Ibid., p. 174
- ¹³⁶ Bei Hans Kollhoff an der ETH Zürich gibt es seit einiger Zeit Experimente, welche die Produkte der Bauindustrie thematisieren, wobei Industrieprodukte auf ihr "architektonisches Gestaltungspotential" untersucht werden. Die Frage war, ob das Beispiel der "Ready - Mades, die Nobilitierung des Banalen und Alltäglichen aus der bildenen Kunst auch auf die Architektur übertragen werden kann, um ... das Banale, das Unscheinbare zu inszenieren, den Verfremdungseffekt zu thematisieren." Die dabei entstandenen Ergebnisse wurde allerdings von den Verantwortlichen eher kritisch betrachtet: Siehe: Hans Kollhoff, Daniel Baumann, "Experimentelles Entwerfen mit Industrieprodukten. Ein Laborbericht", in: *Archithese* 5, 1993, p. 46 - 47
- ¹³⁷ Vischer, op. cit., p. 40
- ¹³⁸ Achille Bonito Oliva, "Gegen die Einsamkeit der Objekte (1968)" in: *Arte Povera*, op. cit., p. 66
- ¹³⁹ Steiner, "Vielleicht eine Biographie der Peripherie", in: *Daidalos* 50, 1993, p. 83
- ¹⁴⁰ Zu diesem Proplemfeld zeigt Arie Graafland eine soziologische Untersuchung über Obdachlosigkeit. Die diesbezüglichen holländischen und amerikanischen Verhältnisse stehen im Brennpunkt des Buches *De architectuur van het onbehagen*. Darüber hinaus wird eine interessante architektonische Antwort auf solche urbanen Probleme vorgeschlagen, die eine der neuen europäischen Architektur inhärente ethische Haltung impliziert, die - mehr oder weniger stillschweigend - als weiteres Charakteristica genannt werden muß und den herkömmlichen, *erhabenen* Konzepten entgegengestellt wird. Leider sprengt dieser soziologisch - ethische Aspekt die engere Fragestellung meiner Untersuchung, sodaß an dieser Stelle auf die Untersuchung von Arie Graafland verwiesen werden muß. Siehe: Arie Graafland: *De architectuur van het onbehagen. daklos in New York en Amsterdam.*- Nijmegen: SUN, 1995

¹⁴¹ Diese neuen Theorien haben offensichtlich einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf die Architekturdiskussion. Chaosmathematiker wie Ralph Abraham oder Biochemiker wie Otto E. Rössler sprechen auf Architekturkongressen, die Fraktalgeometrie findet über die Computerisierung Eingang in die architektonischen Entwurfsprozesse und neue Stadtplanungen wie der Park de la Vilette von Bernard Tschumi oder Rem Kohlhaas Lille - Projekt gründen sich auf Erkenntnisse nicht linearer, dynamischer Prozesse.

¹⁴² Die Bewohner reagieren allerdings auf diese neue Situation konservativ. Sie würden in den meisten Fällen eher den Namen der Stadt, also zum Beispiel Los Angeles als ihren Wohnort angeben, als zu sagen, sie leben in der Peripherie. Der Begriff muß hier also reflexiv aufgefaßt werden.

¹⁴³ Siehe: Magie Toy: (Hrsg.): *The Periphery*.- London: Architectural Design, 1994 Dieses Thema erzeugt eine mittlerweile unüberschaubare Anzahl von Texten. Alleine das Haus der Architektur in Graz hat diesem Thema in den letzten Jahren einige Ausstellungen gewidmet. Siehe zB.: Haus der Architektur Graz (Hrsg.): *heimlich. Eine Forschungsreise nach dem Traum vom eigenen Haus (Katalog)* .- Graz: Khil, 1995; Dass., (Hrsg.): *Peripherie. Direct Encounter (Katalog)* .- Graz: Dorrong, 1989

¹⁴⁴ Steiner, "Am deutschen Wesen..." , in: Kähler, *Einfach schwierig*, op. cit., p. 175

¹⁴⁵ Florian Rötzer, "Von realen und virtuellen Städten" in: Kähler, *Einfach schwierig*, op. cit., p. 195

¹⁴⁶ Steinmann, op. cit., p. 21

¹⁴⁷ Zit. in: Steinmann, "Umbau der Innenstadt", op. cit., p. 21

¹⁴⁸ Ibid., p. 22

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ Vischer, op. cit., p. 45

¹⁵¹ Das läßt sich ganz klar dadurch zeigen, welche Publizität jene Architekten erreicht haben. So wurden von Herzog & de Meuron schon die ersten Beiträge aus dem jungen Büro publiziert, vor allem in der Schweizerischen Zeitschrift *Werk, Bauen + Wohnen*. Siehe: Jehle - Schulte Strathaus, *Herzog & de Meuron*, op. cit., p. 7. Auch Adolf Krischanitz etwa hat sehr schnell den Weg in die einschlägigen Zeitschriften gefunden. Die besten und am meisten anerkannten Kritiker haben sich also mit eben diesen Architekten beschäftigt.

¹⁵² In der Basler Galerie Stampa etwa. Jehle - Schulte Strathaus, "Von Häusern und Bäumen", in: *Herzog & de Meuron*, op. cit., p. 8

¹⁵³ Österreichische Gesellschaft für Architektur (Hrsg.): *Riegler & Riewe. Arbeiten seit 1987 (Katalog)*.- Wien: Löcker, 1994, p. 21

¹⁵⁴ Siehe: Helmut Federle, "Partnerschaft in Gestaltungsfragen. Zur Zusammenarbeit von Maler und Architekt", in: *Archithese* 4, 1995, p. 38 - 41

¹⁵⁵ Wang, *Herzog & de Meuron*, op. cit., p. 9ff.

¹⁵⁶ Ibid., p. 10 f.

¹⁵⁷ Ibid., p. 11

¹⁵⁸ Hays, op. cit., p. 20

¹⁵⁹ Habermas, op. cit., p. 110

Anmerkungen zu Paradigma

¹⁶⁰ "Dieser Koffer ist ja die Urform des zeitgerechten Behälters, auch des Wohnhauses!" in: Otto Stoessl, "Erinnerung an Adolf Loos (1933)", in: Adolf Opel (Hrsg.): *Konfrontationen. Schriften von und über Adolf Loos. Herausgegeben von Adolf Opel.*- Wien: Georg Prachner, 1988, p. 169

¹⁶¹ Ibid.

¹⁶² Egon Friedell: *Kulturgeschichte der Neuzeit.*- München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1993, p. 130. ff

¹⁶³ Adolf Loos: *Trotzdem.*- Wien: Georg Prachner, 1988, p. 19

¹⁶⁴ Adolf Loos, "die Herrenmode", in: Ders., *Sämtliche Schriften*, op. cit., p. 20

¹⁶⁵ Wilhelm von Wymetal wies in seinem Artikel *Ein reichbegabtes Brünner Kind* von 1907 darauf hin, das dieses Anliegen sehr wohl richtig verstanden wurde: "Alles aber, was mit der Hand angefaßt wird, was dem täglichen Gebrauch dient, hat mit der Kunst nichts zu tun, ist Handwerk, schlichte Kleinarbeit. Den vielgebrauchten Begriffen Kunsthandwerk, Kunstgewerbe, angewandte Kunst entspricht nach Loos nichts Konkretes. Die Kunst ist aber bei Schaffung von Gebrauchsgegenständen nicht nur überflüssig, sondern geradezu schädlich." In: Loos, *Konfrontationen*, op. cit., p. 25

¹⁶⁶ Es ist an dieser Stelle die Frage interessant, warum sich dann in unserer Zeit die Kritik der Ästhetiker in erster Linie an genau solchen anonymen Industrieprodukten entzündet, auf die Loos Forderung eigentlich genau zutrifft, also Zb. die Kritik von Architekten wie Hans Kollhoff an Kunststoffsternen oder Heinrich Klotz Kritik an Fertigteilhäusern.

¹⁶⁷ Stoessl, "Erinnerungen an Adolf Loos (1933)", in: Opel, *Konfrontationen*, op. cit., p. 168

¹⁶⁸ Hier läßt sich vielleicht eine Parallele zu Rem Koolhaas ziehen, der ebenfalls als Architekt und Journalist tätig ist.

¹⁶⁹ Gabriele Koller verdanken wir den Hinweis, das Loos, der als einer der elegantesten Lebemänner seiner Zeit, als Weltbürger, als meisterhafter Tangotänzer galt, als Privatmann sehr wohl auch in "Anerkennung der alltäglichen Lebensform ... in seiner Umgebung aber auch das Triviale, den emotionalen Lebensersatz der *short stories* ertragen [konnte]. (Einfügung durch mich), die ... in seiner Bibliothek zu finden sind." Bezüge auf das Alltägliche, Banale lassen sich also nicht nur bei der Architektur und den Schriften von Loos finden, sondern betreffen auch den Menschen Loos. Siehe: Gabriele Koller, "Die Bücher aus der Bibliothek von Adolf Loos", in: Graphische Sammlung Albertina Wien (Hrsg.): *Adolf Loos (Katalog).*- Wien: 1989, p. 300

¹⁷⁰ Victor Loos, "Das Haus auf dem Michaelerplatz. Ein Gedächtnismal für den Erbauer Adolf Loos (1942)", in: Adolf Opel, Marino Valdez (Hrsg.): *'Alle Architekten sind Verbrecher'. Adolf Loos und die Folgen. Eine Spurensicherung.*- Wien: Edition Atelier, 1990, p. 195

¹⁷¹ Wymetal, op. cit., p. 28

-
- ¹⁷² Erich Kaessmayer, "Adolf Loos und die Volkskunde" in: Albertina, *Adolf Loos*, op. cit., p. 279.
- ¹⁷³ Eva B. Ottilinger, "Von der 'Kunst im Haus' zur Wohnkultur", in: Albertina, *Adolf Loos*, op. cit., p. 99
- ¹⁷⁴ Allan Janik, Stephen Toulmin: *Wittgensteins Wien.*- München; Wien: Hanser, 1984, p. 129. Einen ähnlichen Gedanken äußerte Jahre später auch der Wiener Architekt, Bühnenbildner und Lehrer Oskar Strnad, indem er meinte, daß ein architektonischer Entwurf so klar sein muß, daß man ihn auch über Telefon durchgeben könnte.
- ¹⁷⁵ Massimo Cacciari: *Architecture and Nihilism: On the Philosophy of Modern Architecture.*- New Haven; London: Yale University Press, 1993, p. 175
- ¹⁷⁶ Beatriz Colomina, "The Slit Wall. Domestic Voyeurism", in: Dies.: *Sexuality and Space.*- Princeton: Princeton University School of Architecture, 1992
- ¹⁷⁷ Friedrich Kurrent, "33 Wohnhäuser", in: Albertina, *Adolf Loos*, op. cit., p.112
- ¹⁷⁸ Ibid.
- ¹⁷⁹ Ibid., 124
- ¹⁸⁰ Ibid.
- ¹⁸¹ Otto Kapfinger, "Tektonik", in: Hans Kollhoff (Hrsg.): *Über Tektonik in der Baukunst.*- Braunschweig; Wiesbaden: Vieweg, 1993, p. 87
- ¹⁸² Adolf Loos, *Trotzdem*, op. cit., p. 120 ff.
- ¹⁸³ Fritz Neumeyer, "Tektonik: Das Schauspiel der Objektivität und die Wahrheit des Architekturschauspiels", in: Kollhoff, *Tektonik*, op. cit., p. 56
- ¹⁸⁴ Thorstein Veblen: *Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen.* (1899).- Frankfurt/ Main: Fischer, 1993
- ¹⁸⁵ Friedrich Teja Bach, "Tektonik in der Skulptur und Plastik der Moderne", in: Kollhoff, *Tektonik*, op. cit., p. 100
- ¹⁸⁶ Die ganz oberflächliche Ausführung der Rückseite von Barockbüsten ist keine Zufälligkeit, sondern ein ganz wesentliches Gestaltungskriterium, das wiederum Anregung für die neue Künstlergeneration bedeutete.
- ¹⁸⁷ Otto Kapfinger zeigt uns die Umdrehung oder Pervertierung dieses Bildes mit seiner Kritik am Haas - Haus von Hans Hollein in Wien: "Am Beispiel der Baustellenfotos der Columbia - Expo von 1893 konnte man sagen: was für eine feine, wunderbare Konstruktion - und was für eine konfuse, belanglose Verkleidung. Beim Haas - Haus konnte man dagegen sagen: was für eine konfuse, banale Konstruktion ... und was für eine artistische, aufregende Verpackung." Zit. aus: Otto Kapfinger, "Glanz des Ornats - Glamour der Verpackung", in: Kollhoff, *Tektonik*, op. cit., p. 88
- ¹⁸⁸ Fritz Neumeyer, "Tektonik", in: Kollhoff, *Tektonik*, op. cit., p. 64
- ¹⁸⁹ "Die Architekten schätzten die Rückseiten von Bahnhöfen des 19. Jahrhunderts - also in ganz wörtlichem Sinn die Schuppen." In: Venturi/ Scott/ Brown/ Izenour: *Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt.*- Braunschweig; Wiesbaden: Vieweg, 1979, p. 124
- ¹⁹⁰ Ibid., p. 129
- ¹⁹¹ Siehe: Janik, Toulmin, op. cit., p.

¹⁹² Egon Friedell: *Friedell - Brevier. Aus Schriften und Nachlaß ausgewählt von Walter Schneider.*- Wien: Erwin Müller, 1947, p. 308

¹⁹³ Sigmund Freud: *Die Traumdeutung. Manuldruck der siebenten Auflage. Mit Beiträgen von Dr. Otto Rank.*- Wien: Deuticke, 1945, p.

¹⁹⁴"Seine bescheidene, unaufdringliche, nicht gegen die Tradition entwickelte Architektursprache war daher so normal und selbstverständlich, daß sie gerade deshalb für die Wiener als zu unangepaßt, radikal, störend, verletzend und beleidigend wirkte. Es scheint so zu sein, daß im Ablauf der österreichischen Kunst deren bedeutende Leistungen immer ohne Pathos in die Welt gesetzt worden sind." Siehe: Anton Schweighofer, "Wien wäre Weltstadt, wenn ... Zu den Arbeiten über den öffentlichen Bau von Adolf Loos", in: Albertina, *Adolf Loos*, op. cit., p. 208 f.

¹⁹⁵ Bis heute gibt es das bittere Bonmot, das ein Wiener Architekt nur der sein könne, der nichts größeres als zum Beispiel eine Türschnalle entworfen hätte. Diese Tradition gibt es Wien tatsächlich, man denke etwa an die Cafehäuser und kleinen Bars von Hermann Czech, und vielen Anderen. Hier dürfte sich wirklich bei eingehenderer Suche ein künstlerisch - ästhetischer Charakterzug von Wien finden lassen.

¹⁹⁶ Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, Bd. 1, op. cit., p. 47

¹⁹⁷ Burkhardt Rukschio: "Der Plan von Wien ... Städtebauliche Arbeiten von Adolf Loos", in: Albertina, *Adolf Loos*, op. cit., p. 218

¹⁹⁸ Karl Kraus: *Schriften. 12 Bde.*- Frankfurt/ Main: Suhrkamp, 1965, p. 341

¹⁹⁹ Ludwig Hevesi, "Adolf Loos (1907)", in: Opel, *Konfrontationen*,. op. cit., p. 17

²⁰⁰ Paul Engelmann, "Adolf Loos (1946)", in: Opel, *Verbrecher*, op. cit., p. 162. f,

²⁰¹ Ottilinger, in: Albertina, *Adolf Loos*, op. cit., p. 87

²⁰² Adolf Loos, "Die Interieurs in der Rotunde (1898)", in: Ders., *Sämtliche Schriften*, op. cit., p. 46 f

²⁰³ Bestätigt wurde diese Vermutung in einem Gespräch mit Herrn Steiner, dem Besitzer des Landhauses Kuhner am Semmering am 20. IX. 1995, ebendort. Dieser meinte, daß er einfach ein großes Haus gekauft hätte, aber das die Beschäftigung mit diesem Haus ihn zur Kultur erzogen hätte. V. s., Ibid., p. 43

²⁰⁴ Arnold Schönberg: *Harmonielehre.*- Wien; Zürich; London: 1922, p. 7

²⁰⁵ Victor Loos. Zit in: Anton Schweighofer, "Wien wäre Weltstadt, wenn ... ", in: Albertina, *Adolf Loos*, op. cit., p. 206 f.

²⁰⁶ Ibid.,

²⁰⁷ Ibid., p. 220

²⁰⁸ Paul Engelmann, "Adolf Loos", in: Opel, 'Verbrecher', op. cit., p. 167

²⁰⁹ Viktor Loos zit in: Anton Schweighofer, "Wien wäre Weltstadt, wenn ... ", in: Albertina, *Adolf Loos*, op. cit., p. 206f

²¹⁰ John Ruskin: *Die sieben Leuchter der Architektur.*- Harenberg: BT, 1994, p. 18

²¹¹ Harold Hammer - Schrenk (Hrsg.): *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Texte und Dokumente. Band 2. Architektur.*- Stuttgart: Reclam, 1985, p. 20

-
- ²¹² Johann Albert Eytelwein "Nachrichten von der Errichtung der Königlichen Bauakademie zu Berlin (1799)", in: Harold Hammer - Schrenk (Hrsg.), *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland*, op. cit., 24. f.
- ²¹³ Habermas, op. cit., p. 112
- ²¹⁴ William Morris, "Die Ziele der Kunst", in: Ders., *Wie wir leben und wie wir leben könnten*, op. cit., p. 224
- ²¹⁵ Ibid., p. 215
- ²¹⁶ Ibid.
- ²¹⁷ Vgl: Nikolaus Pevsner: *Der Beginn der modernen Architektur und des Design*.- Köln: Du Mont, 1971, p. 24
- ²¹⁸ Morris, "Die Schönheit des Lebens" in: Ders.: *Wie wir leben und wie wir leben könnten*., op. cit., 1992 p. 117
- ²¹⁹ Ibid., p. 108
- ²²⁰ Ibid., p. 114. Hier schließt nahtlos Mies van der Rohe an, der alles *so einfach wie möglich, koste es, was es wolle* forderte.
- ²²¹ Ibid., p. 11 f.
- ²²² Ibid., p 110
- ²²³ Ibid. Was das Gegenteil einer einfacheren Lebensführung war, zeigt uns Fürst Pückler - Muskau, der in seinem Buch *Die Briefe eines Verstorbenen* feststellte, daß ein Gentleman einen wöchentlichen Bedarf von zwanzig Hemden, vierundzwanzig Schnupftüchern, fünfzig Halstüchern und einem Dutzend Westen hätte. In: Anonym: *Lebenskunst. Ein Herrenbrevier*.- Berlin: Gustav Lyon, 1911, p. 32
- ²²⁴ Morris, "Schönheit", op. cit., p. 106
- ²²⁵ So meinte er folgerichtig, "daß eine Arbeit, die nichts anders darstellt als Last und Sklaverei, nicht in der Lage ist, Kunst zu schaffen." Siehe: Morris, "Die Ziele der Kunst", in: Ders., *Wie wir leben und wie wir leben könnten*, op. cit., p. 212 f.
- ²²⁶ Morris, "Schönheit", op. cit., p. 107
- ²²⁷ Pevsner, op. cit., p. 30
- ²²⁸ Wir sehen später diese Verschiebung des Hauptinteresses der Architekten hin zum gewöhnlichen Haus wieder bei Le Corbusier. Siehe: Anm. 519
- ²²⁹ "Er war durch und durch funktionell: die Schichtung der Ziegel war dort, wo die Holzscheite zu liegen kommen, horizontal und im Rauchabzug vertikal angeordnet." Siehe: Pevsner, *Der Beginn der modernen Architektur und des Design*, op. cit., p. 21. Inwieweit die beschriebene Ziegelanordnung wirklich etwas mit Funktionalität zu tun hat, bleibe dahingestellt. Hans Kollhoff macht uns auf eine ganz ähnliche Tatsache aufmerksam, die vielleicht diese klare Entwicklungsannahme perpetuieren könnte. So habe Otto Wagner bei seiner *Postsparkasse* in Wien die berühmten Aluminiumknöpfe der Fassade sowohl als Montagehilfe, aber auch als Ornament verwendet, um die eigentliche konstruktive Idee (Eidos), die aus Kostengründen nicht so angewandt wurde, zu verdeutlichen. Kollhoff bringt das, was uns hier interessiert, auf den Punkt, indem er sagt: "Ein banaler konstruktiver Sachverhalt wird in ein anschauliches Bild verwandelt." Siehe: Hans Kollhoff, "Der Mythos der Konstruktion und das Architektonische", in: Ders., *Tektonik*, op. cit., p. 14. Hinter der großartigen ästhetischen Innovation der Postsparkasse steckt also

zuallererst dieser im doppelten Sinn banale Umstand. Erstens wäre es anders (also ehrlich oder funktionalistisch) zu teuer geworden, zweitens dient es auch dazu, als Idee die Bauidee zu visualisieren. Ähnlich wird es auch mit dem Kamin im Red House gewesen sein.

²³⁰ Hermann Muthesius: *Stilarchitektur und Baukunst*.- Mülheim/ Ruhr: Wasmuth, 1902, p. 45. Diese Haltung wurde in ganz Europa schnell populär. Der dänische Architekt Kay Fisker etwa schrieb über seinen Lehrer Hack Kampmann, der in der Muthesischen Tradition unterrichtete: "Hack Kampmann gab einen realistischen Unterricht, indem er eine dänische Klasse einrichtete, wo man, statt internationale Stile zu studieren, mit Formen eines bescheidenen, bürgerlichen Bauens arbeitete, ausgehend von heimischen Traditionen." Lisbet Balslev Jørgensen, "Auf den Spuren einer wirklichen Architektur", in: *Archithese* 4, 1985, p. 9

²³¹ Arthur Schopenhauer: *Parerga und Paralipomena Kleine philosophische Schriften von Arthur Schopenhauer*, zweiter Band. § 297.- Leipzig: Reclam, s.a., p 592 ff.

²³² Kari Jormakka, *Constructing Architecture*, op. cit., Foreword, s. p.

²³³ Habermas, op. cit. p. 111

²³⁴ Pevsner, op. cit., p. 200

²³⁵ Sant'Elia, "Citta Nuova (1909)", in: Pevsner, op. cit., p. 198

²³⁶ Pevsner, op. cit., p. 176.

²³⁷ Le Corbusier, "Wo beginnt Architektur?" in: *Die Form* 3, 1927, p. 37

²³⁸ Philip Johnson, Henry R. Hitchcock, "The International Style (1932)", in: Gabriele Leuthäuser, Gössel Peter: *Functional Architecture. The International style. 1925 - 1940*.- Köln: Taschen, 1990, p. 23

²³⁹ Jehle - Schulte - Strathaus, "Von Häusern und Bäumen", in: Architekturmuseum Basel, *Herzog & de Meuron*, op. cit., p. 11

²⁴⁰ Siehe zB.: Hans Frei (Hrsg.): *Minimal Tradition. Max Bill und 'einfache' Architektur 1942 - 1996*.- Mailand: Triennale di Milano, 1996

²⁴¹ Hermann Czech stellt vielfältige Gemeinsamkeiten von Franks Ansätzen zu Robert Venturi fest, die sich nicht auf das *pointierte Suchen nach Häßlichkeit* (Czech) bezögen, sondern auf die gemeinsame Bevorzugung eines aleatorischen Prinzips in der Architektur. in: Hermann Czech, "Ein Begriffsraster zur aktuellen Interpretation Josef Franks", in: *Josef Frank - Architektur*, op. cit., p. 46 ff.

²⁴² Josef Frank, "Das neuzeitliche Landhaus (1919)" in: *Josef Frank - Architektur*. op. cit., p. 94

²⁴³ Josef Frank, "Fassade und Interieur (1928)", in: *Josef Frank - Architektur*, op. cit., p. 98

²⁴⁴ Zit. in: Johannes Spalt, "Josef Frank und die räumliche Konzeption seiner Hausentwürfe" in: *Josef Frank - Architektur*, op. cit., p. 33

²⁴⁵ Christopher Long, "Josef Frank und die Moderne", in: *Josef Frank - Architektur*, op. cit., 1995, p. 27

²⁴⁶ Josef Frank, "Der Gschnas fürs G`müt und der Gschnas als Problem", in: *Josef Frank - Architektur*, op. cit., p. 111

²⁴⁷ "Vom neuen Stil. Ein Interview mit Josef Frank", in: *Josef Frank - Architektur*, op. cit., p. 117

²⁴⁸ Josef Frank, "Akzidentismus (1958)", in: *Josef Frank - Architektur*, op. cit., p. 141

²⁴⁹ So zum Beispiel die *Casa per Positano e per ... altri lidi* von 1937 (gemeinsam mit L. Cosenza) oder *Progetto per una casa a Procida* von 1938; ebenfalls aus dieser Zeit einige Entwürfe mit G. Ponti und als vielleicht bedeutendstes Beispiel die *Villa Oro* in der Bucht von Neapel von 1936, die ebenfalls in Zusammenarbeit mit L. Cosenza entstand. Siehe: Cherubino Gambardella: *Casa sul Golfo. Abitare lungo la costa napoletana 1930 - 1945.*- Neapel: Electa, 1933, p. 66 ff.

²⁵⁰ Bernard Rudofsky: *Architektur ohne Architekten. Eine Einführung in die anonyme Architektur.*- Salzburg; Wien: Residenz, 1989, s. p.

²⁵¹ Ibid.

²⁵² Ibid.

²⁵³ Ibid.

²⁵⁴ Nicht nur die Architekten, vor allem auch die Künstler waren von der neuen Zelebration des Gewöhnlichen fasziniert. "Der amerikanische Künstler Lawrence Carroll lagerte ... einen Stapel mit alten, abgekratzten Leinwänden in seinem Studio. Um den Müll herum hatte sich einiges verändert, die Wand dahinter war verfärbt, der Boden war etwas heller, Veränderungen, verlassene Nester, verlassene Häuser. Er behandelt in seinen *Hymnen an die Trivialität* die Kunstwerke, die, immer etwas verborgen und oft in Gips eingebettet sind mit genauso viel Sorgfalt und Respekt wie alle anderen Lieblingssachen in unserem Heim. "Das Messer mit dem losen Griff, den alten Hammer, der beim Hausbau gute Dienste geleistet hat, die Lieblingstasse, die sich innen hellbraun gefärbt hat, den Pullover mit den abgewetzten Bündchen." Auch der schwedische Künstler Anders Widoff stellt zur Schau, was gewöhnlich versteckt wird. Wolfgang Jost nimmt einfach, was er findet. Siehe: Gertrud Sandqvist, "Privat", in: *Parkett*, p. 150

²⁵⁵ Robert Venturi besteht bei dieser Anmerkung darauf, sich auf einen Ausspruch von Lois Kahn zu stützen, der gesagt haben soll: "Ein Bauwerk sollte schlechte Räume genauso aufweisen wie gute." In: Robert Venturi: *Komplexität und Widerspruch in der Architektur. Herausgegeben von Heinrich Klotz.*- Braunschweig; Wiesbaden: Vieweg, 1978, p. 38 Diese Idee ließe sich auch mit der Bipolarität bei Looshäusern untersuchen.

²⁵⁶ Ibid., p. 104

²⁵⁷ Ibid., p. 105

²⁵⁸ Ibid., p. 108f

²⁵⁹ Ibid., p. 112

²⁶⁰ Ibid., p. 111

²⁶¹ Ibid., p. 113

²⁶² Dieter Hoffmann - Axthelm, "Die Provokation des Gestrigen", in: Kähler, *Einfach schwierig*, op. cit., p. 45

²⁶³ Ibid.

²⁶⁴ Siehe: Internationale Bauausstellung 1984 - 1987, Berlin, West: *Internationale Bauausstellung Berlin: 1987; Beispiele e. neuen Architektur* (Hrsg. im Auftr. d. Dezernats für Kultur u. Freizeit, Amt für Wiss. u. Kunst d. Stadt Frankfurt a. M., Dt. Architekturmuseum. Hrsg.: Josef P. Kleihus u. Heinrich Klotz. Gest. Rolf Brenner.- Stuttgart: Klett - Cotta, 1986, p. 242 f.

-
- ²⁶⁵ Manfred Hegger, Wolfgang Pohl, Stephan Reiß - Schmidt: *Vitale Architektur - Traditionen. Projekte. Tendenzen einer Kultur des gewöhnlichen Bauens.*- Braunschweig/ Wiesbaden: Vieweg, 1988
- ²⁶⁶ Dieter Hoffmann - Axthelm, op. cit., p. 45 f.; Interessant scheint in diesem Zusammenhang auch die Eigendefinition jener Präponenten als "Trivialarchitektur". Siehe dazu: Peter Egli, "Ein Umgang in trivialer Architektur", in: *Werk, Bauen + Wohnen* 6, 1982, p. 42 - 43; Siehe weiters: Hermann Huber, "Trivialarchitektur - Alltagsarchitektur. Annäherungen an die Vorstellungen der Nutzer über die Wohnqualität ihrer Umgebung", in: *Werk, Bauen + Wohnen* 6, 1982, p. 17 - 25; Siehe weiters: Lucien Kroll, "Wiederbelebungsversuche", in: *Werk, Bauen + Wohnen* 6, 1982, p. 26 - 41
- ²⁶⁷ Ottokar Uhl, "Bedingungen einer Kultur aus dem Handeln. Vier Ebenen - eine Konkretion", in: Hegger, Pohl, Reiß - Schmidt, *Vitale Architektur*, op. cit., p. 102
- ²⁶⁸ Collymore Peter: *Ralph Erskine. Planen mit dem Bewohner.*- Stuttgart: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1983, p. 41
- ²⁶⁹ Ibid., p. 23
- ²⁷⁰ Ibid., p. 24
- ²⁷¹ Diese Tendenz verstärkte sich nach einer umfassenden Ausstellung im Jahre 1975 an der ETH Zürich zum allgemein bekannte Begriff Tessiner Schule. Siehe: Steinmann, "Neue Architektur in der Schweiz", in: *BauArt*, op. cit., p. 75
- ²⁷² Manfred Klinkott, "Die Tektonik der Hellenen als Sprachlehre und Fessel der klassizistischen Baukunst", in: Kollhoff, *Tektonik*, op. cit., p. 49
- ²⁷³ Ibid., p. 49
- ²⁷⁴ Venturi, *Komplexität*, op. cit., p. 62
- ²⁷⁵ Berlinische Galerie (Hrsg.): *Aldo Rossi - Architekt (Katalog).*- Berlin: Ch. Links Verlag, 1993, p. 17.
- ²⁷⁶ Ibid., p. 15
- ²⁷⁷ Ibid., p. 19
- ²⁷⁸ Ibid., p. 21 Rossi meint das Wohn - und Geschäftshaus im Stadtteil La Vilette - Sud in Paris 1986
- ²⁷⁹ Ibid., p. 23
- ²⁸⁰ Giorgio Grassi, "Freiheit und Innere Ordnung der Architektur", in: Peter P. Schweger, Wolfgang Schneider, Wilhelm Meyer: *Architekturkonzepte der Gegenwart. Architekten berichten.*- Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz: Kohlhammer, 1983, p. 89
- ²⁸¹ Giorgio Grassi, "Architekturprobleme und Realismus", in: *Archithese* 19, 1976. Aiehe auch: Bauer, *Datutop* 18, op. cit., p. 74. Siehe auch: Aldo Rossi - Architekt, op. cit., p. 17
- ²⁸² Kollhoff, "Der Mythos der Konstruktion und das Architektonische", in: Kollhoff, *Tektonik*, op. cit., p. 11
- ²⁸³ Kollhoff, "Stadt ohne Tradition? Anmerkungen zu einer deutschen Erregung", in: Kähler, *Einfach schwierig*, op. cit., p. 105
- ²⁸⁴ Vittorio Magnagno Lampugnani, "Die Provokation des Alltäglichen", In: Kähler, *Einfach schwierig*, op. cit., p. 17
- ²⁸⁵ Lampugnani, "Die neue Einfachheit", in: Kähler, *Einfach schwierig*, op. cit., p. 25

²⁸⁶ Ibid., p. 24 ff.

²⁸⁷ Ibid., p. 25.

²⁸⁸ Steven Holl zum Beispiel bezieht sich in seiner Arbeit auf ganz ähnliche Theoretiker wie die neuen europäischen Architekten. Immer wieder genannt werden hier Edmund Husserl, Martin Heidegger, Maurice Merleau - Ponty oder auch künstlerische Anreger wie der ungarische Komponist Bela Bartok, der seine Musik auf unverfälschte Quellen der herkömmlichen, gewöhnlichen Volksmusik orientierte. Siehe: Renate Kammer, Angelika Hinrichs (Hrsg.): *Steven Holl. Interwining Verweben. Color of an architect.. Galerie für Architektur*, - Hamburg: Galerie für Architektur Hamburg, Qart, 1994, p.5 f.

²⁸⁹ Werner Spies, "Was ist Surrealismus? Hundert Jahre André Breton", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17. Februar 1996, Nummer 41, Sp. A - E

²⁹⁰ Steinmann, "Neue Architektur in der Schweiz", in: *BauArt*, op. cit., p. 75

²⁹¹ Asger Jorn: "Intime Banalitäten (1941)", in: Ders.: *Heringe in Acryl*, op. cit., p. 13

²⁹² Celant meinte, daß diese Hinwendung zum Trivialen, Gewöhnlichen in der Pop - Art speziell politische Anlässe habe: "Die Phänomene des Imperialismus wurden zum Gegenstand der Kunst - Coca Cola, Dollar, staatliches Fernsehen und elektrischer Stuhl." Siehe: Celant, "Die italienische Erfahrung (1978)", in: *Arte Povera*, op. cit., p. 234

²⁹³ Der Begriff *Arte povera*, den Germano Celant anlässlich der Ausstellung *Arte povera - IM spazio* in der Galerie La Bertesca in Genua vom 27. September bis zum 20. Oktober 1967 prägte, übernahm er wiederum von Jerzy Grotowskis Theaterthesen für ein armes Theater. In: Bätzner, *Arte povera*, op. cit., p. 15

²⁹⁴ Renato Barilli, "Ein technologisches Informel? (1968)", in: *Arte povera*, op. cit., p. 58

²⁹⁵ Ibid., p. 60

²⁹⁶ Celant, "Ohne Titel (1971)", in: *Arte povera*, op. cit., p. 115

²⁹⁷ Bätzner, *Arte povera*, op. cit., p. 12

²⁹⁸ Diese Auswahl ist nicht willkürlich, da besonders diese Theoretiker für die im ersten Kapitel untersuchten zeitgenössischen Architekten wichtig sind und gelesen wurden.

²⁹⁹ Desiderius Hayas v. Simonyi: *Begriff und Wesen der Alltäglichkeit*. - Wien: Phil. Diss., Universität Wien, 1941, p. 70 f. Siehe auch: Lucien Jerphagnon: *De la Banalite`. Essai sur l'ipse`ite`et sa duree, ve`cne: dure`e personelle et co - dure`e*. - Paris: Vrin, phil. Diss., Univ. Paris, 1964

³⁰⁰ Ibid., p. 10

³⁰¹ Maurice Merleau - Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Gefolgt von Arbeitsnotizen*. Hrsg. mit einem Vor - und Nachwort von Claude Lefort. - München: Wilhelm Fink, 1994

³⁰² Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes. Mit einer Einführung von Hans - Georg Gadamer*. - Stuttgart: Reclam, 1960, p. 14

³⁰³ Ibid.

³⁰⁴ Ibid., p. 16

³⁰⁵ Ibid., p. 28

³⁰⁶ Ibid., p. 29

³⁰⁷ Ibid., p. 30

³⁰⁸ "Der Stein ist weltlos. Pflanze und Tier haben gleichfalls keine Welt; aber sie gehören dem verhüllten Andrang einer Umgebung, in die sie hineinhängen." Ibid., p. 41

³⁰⁹ Ibid., p. 58

³¹⁰ Ibid., p. 73

³¹¹ Ibid., p. 78

³¹² Ibid.

³¹³ Adolf Loos, "Kunstgewerbliche Rundschau I (1898)", in: Ders.: *Ins Leere Gesprochen. 1897 - 1900. Herausgegeben von Adolf Opel.* - Wien: Georg Prachner, 1987, p. 36

³¹⁴ Cacciari, *Architecture and Nihilism*, op. cit., p. 102

Anmerkungen zu Parageusie

³¹⁵ Zit. in: Hermann Czech, Wolfgang Mistelbauer: *Das Looshaus.* - Wien: Löcker, 1984, p. 75

³¹⁶ "Unter den vielen Privatbauten, die in letzter Zeit ausgeführt wurden, hat keines soviel Ärgernis erregt, als der noch nicht ganz fertiggestellte Neubau in der Inneren Stadt, Ecke Herrengasse und des Kohlmarktes. Es ist wie ein Spott gegenüber dem Meisterwerk Fischer von Erlachs, ein solch geschmackloses jeder Architektur und Kunst hohnsprechendes Gebäude auszuführen. Gegen solche 'Los von Architektur und Ornamentik - Architekten' muß mit aller Entschiedenheit protestiert und Stellung genommen werden. Gegen solche Erbauer, die mit Absicht die schönsten Plätze, wie es hier der Fall ist, 'verschandeln', muß mit aller Strenge vorgegangen werden. Ich erlaube mir daher, an den Herrn Bürgermeister folgende Anfrage zu stellen: Ist der Herr Bürgermeister gewillt, dem Erbauer dieses Scheusals von einem Wohnhaus bekannt zu geben, daß die Stadtvertretung und die kunstsinnige Bevölkerung Wiens ein Recht hat, zu verlangen und zu beanspruchen, daß solchen Gebäuden der Benützungskonsens solange verweigert wird, als nicht die ganze Fassade mit der Umgebung in Einklang gebracht wird." Ibid., p. 25 ff. Die Auseinandersetzungen um das Looshaus sind unter anderem in der verdienstvollen Arbeit von Hermann Czech und Wolfgang Mistelbauer ausführlich dargestellt, so daß wir hier darauf verweisen können.

³¹⁷ Hier gibt es eine interessante Paralleel zu Loos selbst, der einmal zu Le Corbusier gesagt hatte, daß ein vornehmer Mann nicht aus dem Fenster blicke. Loos eigene Wohnsituation dürfte ihn zu dieser Haltung bewegt haben. Sein Haus in der früheren Wiener Giselastrasse ist das einzige unornamentierte Haus weit und breit. Vis - a - vis allerdings befindet sich ein besonders opulent dekoriertes Neo - Renaissancehaus, das Loos ständig vor Augen hatte. Der Kaiser und sein Untertan hatten also die gleichen Probleme.

³¹⁸ Anonym (gez.: ein Bodenständiger), "Österreich und moderne Baustile. Ein Mahnruf und eine Warnung (1933)", in: Opel, *Konfrontationen*, op. cit., p. 166

³¹⁹ Senger, Alexander von: *Die Brandfackel Moskaus*. Arau: Hegenbach, 1930, p. 22 f.

³²⁰ Friedensreich Hundertwasser, "Los von Loos. Gesetz für individuelle Bauveränderungen oder Architektur - Boykott - Manifest", in: *Protokolle '68*, 1968

³²¹ Die Verquickung dieser Kritik am Funktionalismus mit der Person von Adolf Loos ist sehr problematisch. Lassen wir zum Beweis Loos selber zu diesem Thema Stellung nehmen: "Das Mißverstehen der Lehren übernahm das Weimarer Bauhaus. Nun wurde das 'neue Sachlichkeit' genannt. Diese 'neue Sachlichkeit' hat schließlich Josef Hoffmann wieder übernommen. Seit 1896 sind also zu all den Übeln nur noch kompliziertere Formen des Ornamentierens hinzugekommen: unnütze Konstruktionen, Orgien in bevorzugten Materialien (Beton, Glas, Eisen). Bauhaus - und Konstruktivismusromantik sind nicht besser als Ornament - Romantik. Alle die Herren werden sich schließlich doch einigen müssen und nicht mehr nach Schlagwörtern arbeiten, sondern, wie ich es schon 1896 wollte, als ich Josef Hoffmann zur Kleidung des europäischen Kulturmenschen verhalf: *modern*." In: Adolf Loos, "Adolf Loos über Josef Hoffmann (1931)", in: Opel, *Konfrontationen*, op. cit., p. 136. Paul Engelman, der Schüler, Assistent, Biograph und Freund von Adolf Loos, der auch mit dem Philosophen Ludwig Wittgenstein als Autor des *Palais Stoeckl* in Wien auftritt, präzisierte und verschärfte die Haltung seines Lehrers noch: "Das neue Ornament ist weit giftiger als das alte: wie harmlos war es, die Reinheit glatter Flächen durch Gipsschnörkel zu verunzieren, die man doch bei der nächsten Renovierung abschlagen konnte. Aber was soll man mit Bauten anfangen, die sozusagen durch und durch Ornament sind, z. B. mit einem ganz aus Glas gebauten Warenhaus, das nur darum aus diesem höchst unzuverlässigen Material erbaut wurde, weil dieses aus irgendeinem Grund dem Erbauer als etwas unerhört Modernes vorkam?" Paul Engelman, "Adolf Loos", in: Opel, *Verbrecher*, op. cit., p. 163 f.

³²² Allerdings wird dort, wo nicht die Architekten das sagen haben - zum Beispiel an Volkshochschulen - Hundertwasser nicht selten als Beispiel für gute Architektur genannt. In Wien haben außerdem (fast) nur Loos und Hundertwasser ihren jeweilig wichtigsten Häusern auch ihren Namen gegeben. Siehe: Günther Feuerstein, "Hundertwasser und das Haus", in: *Transparent* 9/10, 1988, p. 23

³²³ Hat der Betreiber der Modelleisenbahnanlage die Anlage vielleicht unter dem Vorwand angeschafft, sie wäre für die Kinder da, jetzt aber darf nur er damit spielen? Hier sind wir mit Bourdieus Frage nach dem Alibi konfrontiert.

³²⁴ In den Modellbauten wird die Grenzfrage überdeutlich. Modelleisenbahnanlagen haben in der Regel auch alle Eigenschaften des Kitsches: sie sind trivial, sentimental und phantastisch. Die Phantastik finden wir im wesentlichen in den Anlagen selbst, nämlich in der möglichst vielfältigen, dicht und interessant gestalteten technischen Welt der Anlagen. Siehe: Gerd Zimmermann, "Das Phänomen Kitsch - Zur Psychologie der Massenkultur", in: *Wissenschaftliche Zeitung* 3/4, 1992, p. 101

³²⁵ Als Quelle nennen wir hier MIBA aus Nürnberg, Deutschlands größte und seriöseste Modelleisenbahnzeitschrift

³²⁶ Es ist keine Modelleisenbahnstadt nach CIAM - Muster bekannt. Hin und wieder beschäftigen sich Künstler gerne mit diesem Thema. Siehe: Chris Burden: *Beyond the Limits. Jenseits der Grenzen*.- Wien: Cantz, 1996, p. 119 ff.,

³²⁷ Bernd Schmid: *Modellbahn praxis: Modellbahn Dörfer & Städte*.- Düsseldorf: 1985

³²⁸ Ibid.

-
- ³²⁹ Ibid.
- ³³⁰ Ibid.
- ³³¹ Ibid.
- ³³² Ibid.
- ³³³ Ibid.
- ³³⁴ Chris Burden, Peter Noever: *Beyond the Limits. Jenseits der Grenzen.*- Ostfildern bei Stuttgart: Cantz/ MAK, 1996, p. 129 f.
- ³³⁵ Ibid.
- ³³⁶ Jacques Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei. Herausgegeben von Paul Engelmann.*- Wien: Passagen, 1992, p. 120
- ³³⁷ Nikolaus Kuhnert, Angelika Schnell, "Minimalismus und Ornament. Herzog & de Meuron im Gespräch mit Nikolaus Kuhnert und Angelika Schnell", in: *arch+* 192/ 130, 1995, p. 18. siehe auch: Kapitel 1., p. 4
- ³³⁸ Konrad Paul Liessmann: *Philosophie der modernen Kunst.*- Wien: WUV- Univ. Verl, 1993, p.
- ³³⁹ Wissmann, op. cit., p. 530
- ³⁴⁰ Novalis: *Dichtungen und Fragmente.*- Leipzig: Reclam, 1989, p. 302
- ³⁴¹ Siehe z. B.: Brent C. Brolin: *Das Versagen der modernen Architektur.*- Frankfurt/ Main; Berlin; Wien: Ullstein, 1980
- ³⁴² Max Imdahl, "Op', 'Pop' oder die immer zu Ende gehende Geschichte der Kunst", in: Jauß, *Die nicht mehr schönen Künste*, op. cit., p. 698
- ³⁴³ Michelangelo Pistoletto, "Die letzten berühmten Orte (1967)", in: *Arte povera*, op. cit., p. 219
- ³⁴⁴ Jean Baudrillard: *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen.*- Frankfurt; New York: Campus, 1991, p. 33
- ³⁴⁵ Am Beispiel Fernsehen als ein Paradigma für Bedeutungslosigkeit kann man zeigen, wie in diesem Zusammenhang Bedeutungslosigkeit verstanden werden kann. Gotthold Ephraim Lessing nennt es *das Unnatürliche des Ungewöhnlichen*: "Wenn der Dichter nichts auf das Theater bringt, als was er in der einfachen Natur findet, so wird er seinen Zusehern nichts zu sehen und zu hören geben, als was man alle Tage sieht und hört. Wer besucht aber deswegen den Schauplatz, damit er da daselbst antreffe, was er außerdemselben mehr als zu häufig findet? Er muß also ungewöhnliche Züge in seine Charaktere einmischen, wenn er die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich ziehen will. Was ist aber das Ungewöhnliche anderes als eine Abweichung von dem Natürlichen?" in: Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie.*- Stuttgart: Reclam, 1979. Damit ist genau die CNN - Ästhetik bezeichnet, also Gestalt und Wirkungsweise jenes amerikanischen Senders, dessen Ehrgeiz es ist, immer von allen Weltschauplätzen und von allen Katastrophen als erster zu Berichten. Durch die immer gleichwertige Aneinanderreihung von Botschaften wie Nachrichten, Filme, Werbung u. s. w. wird alles bedeutungslos. Seit Walter Benjamins 1936 erschienenem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* wissen wir um die Verfahrensweisen technologisch fundierter Systeme, die natürlich im Fernsehen ihre Perfektion erfahren. Benjamins *Hier und Jetzt* ist jedoch als aristotelische Kategorie seit der Erscheinung digitaler Systeme oder Begriffe wie *Echtzeit* oder *track* als Grundlagenhypothese von Strukturen wie dem modernen Fernsehen obsolet geworden.

Dort, wo wirklich kein *Hier und Jetzt* mehr zu finden ist, also etwa in der Peripherie der Städte oder beim Fernsehen finden die Protagonisten des Neuen ihre produktivsten Möglichkeiten vor. Adornos Kritik an Benjamin, genauer die These, daß die Atomisierung der Kunst nicht zu einer Demokratisierung der Kunst führe, sondern zu einem neuen Fetischismus, scheint angesichts der Wirklichkeit zutreffend. Die Verfügbarkeit von allem führt zu einer "infantilen Gesamtverfassung." Durch die neuesten technologischen Entwicklungen, zB. in der Musik, läßt sich diese Theorie erhärten. Synthetische Musik wird heute in *tracks* zerlegt, atomisiert und so fällt es vielen Musikern schwer, die künstlerischen Gesamtzusammenhänge zu wahren. Der Philosoph Günther Anders geht noch einen Schritt weiter und spricht von einer medialen Weltaneignung des Fernsehens. Nach Anders zeigt sich die eigentümliche Bedeutungslosigkeit des Fernsehens gut am Beispiel der Liveübertragung, die er als Prinzip der *Phantome* bezeichnet, da sie weder ganz fiktional, noch ganz real sind. Konrad Paul Liessmann weist darauf hin, "daß das, was im Bild auftaucht, die Differenz zwischen Ereignis und Abbild auslöscht, sich selbst als Unmittelbarkeit darstellt - das heißt: als Faktum -, aber tatsächlich, indem es immer schon ein vorselektierter Aspekt eines Faktums ist, ein Urteil über sich enthält: also keine neutrale Information, sondern gezielte Nachricht ist." In: Konrad Paul Liessmann: *Philosophie der modernen Kunst*, op. cit., p.124. Diese ontologische Zweideutigkeit ist Ursache der strukturellen Täuschung, die dem Fernsehen zugrunde liegt und damit zur Ursache seiner Bedeutungslosigkeit wird. Jede Kritik des Fernsehens, die mehr objektive Berichterstattung verlangt, wäre aus diesen Gründen naiv, da es das Prinzip des Fernsehens ist, selektive, wertende Ausschnitte als umfassende Tatsachen zu bringen. Dort, wo diese Objektivität als Tugend angepriesen wird, wird auch am meisten manipuliert (siehe zB. STERN - TV). Eine Auswirkung dieser Banalisierung ist nun nach Anders die "Verbiederung der Welt" in: Günther Anders, "Die Welt als Phantom und Matrise. Philosophische Betrachtungen über Rundfunk und Fernsehen", in: Ders., *Die Antiquiertheit des Menschen*, München: Beck, 1980, p.117. Wo die Distanzlosigkeit und Neutralität aller Bilder die Bedeutungslosigkeit erzeugen, die scheinbar nicht mehr übertroffen werden kann. Wenn es nichts mehr zu berichten gibt, dh. wenn sich keine Bilder mehr als (Schein) Argumente finden, interviewen Journalisten Journalisten, also sich selbst. Karl Rosenkranz meinte in der *Ästhetik des Häßlichen*: "Das Gewöhnliche, sofern es die empirische Existenz des Allgemeinen ausmacht, ist deshalb noch nicht häßlich; dies Prädikat kann ihm erst relativ zukommen; es wird unter gewissen Bedingungen häßlich." Karl Rosenkranz: *Die Ästhetik des Häßlichen*.- Leipzig: Reclam, 1990. p. 164.

³⁴⁶ siehe zB.: Arthur C. Danto: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*.- Frankfurt/ Main: Suhrkamp, 1993

³⁴⁷ Der altösterreichische Schriftsteller Roda Roda beschrieb die Anstrengungen der jungen Offiziere der k.u.k. Armee, ihre *Tschakos* um wenige Zentimeter höher zu tragen als es die Dienstvorschrift vorschrieb - also etwas, was, wie man glauben möchte, niemand außer ihnen bemerken würde -, weil dies als elegant und modisch angesehen wurde. Es wird aber auch beschrieben, wie alte Oberste die ordnungsgemäße Höhe der Kopfbedeckung nachmessen und Übertretungen streng ahnden. Wir sehen also, daß diese scheinbaren Bedeutungslosigkeiten gar nicht so banal sind, wie man glauben könnte. Der Reserveoffizier Adolf Loos mußte, wie jeder andere Soldat der k. u. k. Armee auch, seinem Einberufungsbefehl zum Kriegsdienst Folge leisten. Der Künstler Loos aber ließ sich eigens eine

Uniform schneiden, die Merkmale der englischen Armeeuniform aufwies, als Zeichen seiner Verbundenheit mit der seiner Meinung nach höherstehenden angelsächsischen Kultur. Die Tatsache, daß er das unbehelligt tun konnte, ist eine Zeichen für die Toleranz des alten Österreich. Ein anderes Beispiel sind die *langen* Haare der sogenannten Swing Kids im 3. Reich, die sie trotz marginalen Unterschieden in der Haartracht als Nokonformisten auswiesen.

³⁴⁸ Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, op. cit., p. 56. Auch Rituale wirken, wie Kari Jormakka zeigt, ähnlich: Oft wird ein Ritual als etwas Bedeutungsloses, als eine leere Formel oder als Routine empfunden, das seine ursprünglichen, wesentlichen Funktionen verloren hat. Der Händedruck zum Beispiel ist historisch gesehen eine Geste, die zeigt, daß man keine Waffe in Händen hält. Heute aber ist das weder die Funktion noch die Bedeutung des Händedrucks, sondern er zeigt die Freundlichkeit beider daran beteiligter Personen und begründet eine provisorische soziale Beziehung. Der Händedruck ist also keineswegs bedeutungslos.

³⁴⁹ Siehe: Ludwig Giesz: *Phänomenologie des Kitsches*.- Frankfurt: Fischer, 1994. Hans Blumenberg weist auf einen historischen Bezug hin: "Was den Kitsch zum Kitsch macht, ist die historische Stelle, an der sein Substrat auftritt:" in: Hans Blumenberg, "'Op', 'Pop' oder die immer zu Ende gehende Geschichte der Kunst", in: Jauß, *Die nicht mehr schönen Künste*, op. cit., p. 692.

³⁵⁰ "Es gibt ein gutes Bild von Agnes Martin. Es ist still und sieht aus wie Millimeterpapier." Siehe: Donald Judd, "Schwarz, Weiss und Grau (1964)", in: Gregor Stemmrich (Hrsg.): *Minimal Art. Eine kritische retrospektive*.- Dresden; Basel: Verlag der Kunst, 1995, p. 200

³⁵¹ Daniel Libeskind, "Die Banalität der Ordnung", in: Kähler, *Einfach schwierig*, op. cit., p. 37

³⁵² Mozart antwortete auf diesen Vorwurf folgendermaßen: "Gerade soviele wie nötig, Majestät." siehe: Paul Nettl: *W. A. Mozart. 1756 - 1956. Mit Beiträgen von Alfred Orel/ Roland Tenschert/ Hans Engel*.- Frankfurt/ M.; Hamburg: Fischer, 1955

³⁵³ Raffalt, Reinhardt: *Sinfonia Vaticana*.- München: Prestel, 1968, p. 245

³⁵⁴ z. B.: Gert Selle: *Die eigenen vier Wände - Zur verborgenen Geschichte des Wohnens*.- Frankfurt /Main; New York: Campus, 1993

³⁵⁵ Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*.- Frankfurt/ Main: Suhrkamp, 1993

³⁵⁶ Jormakka, *Constructing Architecture*, op. cit., p. 162 ff.

³⁵⁷ Foucault, op. cit., p. 19

³⁵⁸ Tamar Liebes, Elihu Katz: *The Export of Meaning. Cross - Cultural Readings of Dallas*.- New York; Oxford: Oxford University Press, 1990

³⁵⁹ Tatsächlich erfuhr der Film den entscheidenden Bedeutungszuwachs mit der Konferenz von Casablanca, wo dieser Film ganz unerwarteteine geradezu einmalige propagandistische Breitenwirkung über die politischen Ziele der Alliierten bei einem breiten Publikum bewirkte.

³⁶⁰ Michel Foucault, "Was ist ein Autor? (1969)", in: *Schriften zur Literatur*, 3, 1988, p. 10

³⁶¹ Ibid., p. 13

³⁶² Ibid., p. 17 f.

³⁶³ Zum Wertbegriff und verschiedenen Bewertungssystemen - besonders in Beziehung mit Architektur - muß hier auf das äußerst interessante Modell der Axiologie von Hermann Wirth verwiesen werden, da ein vertiefendes Eingehen auf die Werttheorie den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Siehe: Hermann Wirth: *Werte und Bewertung baulich - räumlicher Strukturen. Axiologie der baulich - räumlichen Umwelt.*- Weimar: Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar, Dissertation, [c 1985]

³⁶⁴ Heinrich Klotz: Die röhrenden Hirsche der Architektur. Kitsch in der modernen Baukunst.- Luzern und Frankfurt/ Main: C. J. Bucher, 1980. Siehe auch: Ders., "Die röhrenden Hirsche der Architektur", in: *Bauwelt* 15, 1974, p. 26 - 29

³⁶⁵ Wolfgang Richter, Jürgen Zänker: Der Bürgertraum vom Adelsschloss - Aristokratische Bauformen im 19. und 20. Jahrhundert.- Hamburg: Rowohlt, 1988

³⁶⁶ "I wasn't trying to make a big or precious statement about architecture or trying to do an important work: I was trying to build a lot of ideas." in: Arnell, Peter (Hrsg): *Frank Gehry, Buildings and Projects.*- New York: Rizzoli, 1985

³⁶⁷ Siehe: Patrick Brantlinger,; *Bread & Circuses. Theories of Mass Culture as Social Decay.*- Ithaca; London: Cornell University Press, 1983, p. 56 Siehe auch: Umberto Eco: *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur.*- Frankfurt/ Main: Fischer, 1984; Siehe auch: Wolfgang Fritz Haug: *Warenästhetik.*- Frankfurt: Suhrkamp, 1971

³⁶⁸ Varnedoe, *Hig & Low*, op. cit., p. 318

³⁶⁹ Richard Shustermann: *Kunst Leben. Die Ästhetik des Pragmatismus.*- Frankfurt am Main: Fischer, 1994, p. 114

³⁷⁰ Zimmermann, "Das Phänomen Kitsch - Zur Psychologie der Massenkultur", op. cit., p. 102

³⁷¹ Ibid.

³⁷² Ibid.

³⁷³ Roland Barthes: *Mythen des Alltags.*- Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1964, p. 104

³⁷⁴ Die Begriffe waren Altbauvilla, Altstadtthaus, Appartementhaus, Architektenvilla, Atriumvilla, Bastlerhit, Bauernhof, Biologisches Holzriegelhaus, Bungalow, Doppelhaushälfte, Einfamilienbungalow, Einfamilienhaus, Einzellagenhaus, Familienvilla, Fertigteilhaus, Gasthaus, Grünoase, Häuschen, Herrschaftshaus, Jahrhundertwendewohnhaus, Jahrhundertwendevilla, Jugendstilvilla, Knusperhäuschen, Landhaus, Landhäuschen, Landherrensitz, Landvilla, Landsitz, Liegenschaft, Luxusdoppelhaus, Luxuseigentum, Luxuslandhaus, Massivhaus, Mietshaus, Mühle, Neubau - Doppelhaushälfte, Neubau - Reihenhaushaus, Neubauvilla, Pfortnerhaus, Presshaus, Reihenhaushaus, Rohbau, Spitzenhaus, Stadthaus, Stilvilla aus der Kaiserzeit, Topzweifamilienhaus, Villa, Villenanlage, Villenneubau, Wohn- bürohaus, Wohnhaus, Zinshaus, Zinsvilla und Zweifamilienhaus. Nicht unerwähnt sollte hier ein Gesetz der Immobilienbranche bleiben, das Einfamilienhäuser, die von Architekten gebaut wurden (zB. Architektenvilla), um bis zu 30% unter dem sonst üblichen Preis verkauft werden können, da hier immer damit gerechnet werden muß, etwas nicht der Norm entsprechendes zu bekommen, das sich deshalb auch nicht so gut verkaufen läßt.

³⁷⁵ Natürlich ist auch die sogenannte Hochkultur nicht gegen dieses Prinzip immun. Es wird oft ignoriert, daß die Produzenten von Architekturmagazinen nicht immer nur danach trachten, guter Architektur zum Durchbruch zu verhelfen, sondern gewöhnlich die gute Architektur dafür benützen, um die Produkte der Baustoffindustrie zu legitimieren, deren Hersteller durch Werbungseinschaltungen in der Regel diese Magazine finanzieren. Banale Dinge können sich der gehaltvollen bedienen, um gleichsam in deren Windschatten Geltung zu erlangen. Sie haben aber nicht *per se* pädagogische Einflüsse und sind nicht an eine Schicht allein gebunden.

³⁷⁶ Baudrillard, *Das System der Dinge*, op. cit., p. 183

³⁷⁷ Siehe auch: Le Corbusier, Anm 519

³⁷⁸ Zit in: Leonardo Benevolo: *Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts*. 3. Bde.- München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988, p. 127

³⁷⁹ "Oder könnte doch diese Ansammlung von Satteldachfreundlichkeit eine Schutzzone des Kitsches sein? Sind nicht gar die anspruchslosen Häuschen lauter vergrößerte Hundehütten, oder sind nicht alle Hundehütten verkleinerte Einfamilienhäuschen, als müßte aus jeder Haustür ein auf den Pfoten liegender Bernhardiner dem Ankommenden entgegendämmern?" Siehe: Klotz, *Die röhrenden Hirsche der Architektur*, op. cit.,

³⁸⁰ Dimitrij Tschizewskij, "'Op', 'Pop' oder die immer zu Ende gehende Geschichte der Kunst", in: Jauß, *Die nicht mehr schönen Künste*, op. cit., p. 702

³⁸¹ Derrida, *Die Wahrheit in der Malerei*, op. cit., p. 127

³⁸² Siehe: Günther Feuerstein: *'Thesen zum "Kitsch"- ein Versuch.- s. l. a. n.* Das Problematische dieser Methode, Kitsch mit einem Objekt selbst zu verbinden, ist ja das eigentliche Thema unserer Arbeit. Wir glauben also, daß so eine Kategorisierung total unmöglich ist, weil den Objekten selbst kein Wert zugeschrieben werden kann, sondern nur den Interpretationen.

³⁸³ Ibid.

³⁸⁴ Ibid.

³⁸⁵ Aristoteles: *Poetik*.- Leipzig: Reclam, 1994, p. 11

³⁸⁶ Siehe: Jonathan Culler: *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*.- Hamburg: Rowohlt, 1988

Anmerkungen zu Paragon

³⁸⁷ Ähnliches ist auch über die Malerei zu sagen, wo Goethe seinen italienische Zeichenlehrer Christoph Heinrich Kniep als *großen Landschaftsmaler und geschickten Zeichner* pries. Siehe: Johann Wolfgang von Goethe: *Italienische Reise. Hamburger Ausgabe*.- München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988, p. 204, 213

³⁸⁸ Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit, Bd. 1*, op. cit., p. 10

-
- ³⁸⁹ Francis Haskell: *Rediscoveries in Art.*- London: Phaidon, 1976. Siehe auch: Jormakka, *Constructing Architecture*, op. cit., p. 180 ff.
- ³⁹⁰ Adolf Loos, "Ornament und Verbrechen (1908)", in: Ders., *Gesammelte Schriften*, op. cit., p. 283
- ³⁹¹ Matthäus 22, 11 - 13 (Übersetzung von Emil Bock)
- ³⁹² Adolf Loos rühmte sich, daß ihn Josephine Baker in Paris Tangotänzen gelehrt hätte.
- ³⁹³ Ähnlich ist es auch mit der Architektur. Mark Wigley weist ausführlich auf die Beziehung von moderner Architektur und Mode hin. Le Corbusier oder Siegfried Giedion benützten Termini aus der Modewelt wie die *alten Kleider vergangener Tage*, um die Architektur des 19. Jahrhunderts zu inkriminieren und dem neuen Stil zum Durchbruch zu verhelfen. Siehe: Mark Wigley, "White Out. Fashioning the modern", in: Deborah Fausch et. al., (Hrsg.): *Architecture: In Fashion.*- New York: Princeton Architectural Press, 1994, p. 149 - 268
- ³⁹⁴ Siehe: Quentin Bell: *On Human Finery. The Classic Study of Fashion Through the Ages.*- London: Alison & Busby, 1992, p.109 f.
- ³⁹⁵ William Hazlitt, "On Fashion", in: Ders.: *Complete Works.*- London: Methuen, 1933, p. 51
- ³⁹⁶ Adolf Loos, "Hands Off! (1917)", in: Ders., *Gesammelte Schriften*, op. cit., p.344. Dieses *Frackproblem* entwickelte Paul Mebes zu einer Theorie gegen den Zeitgeist, in dem er zeigen wollte, daß das von ihm geforderte *Neubiedermeier* den wahren, also den deutschen Volksgeist verkörpert. Besonders Thorstein Veblen machte eine seriöse Beschäftigung mit der Mode populär, Arbeiten wie Quentin Bells Standardwerk *On Human Finery* dehnten Fragen rund um die Mode sogar auf Fragen der Kunst aus. Valerie Steele entwickelte in ihrer Untersuchung *Fashion and Eroticism* sogar eine freudianische Theorie der Mode, wo Freuds Axiome zu einem "libido for looking" weiterentwickelt wurden, wo Phänomene wie Narzismus, Fetischismus oder Freuds Entdeckung der erogenen Zonen mit Auswirkungen der Mode in Beziehung gesetzt wurden. Siehe: Valerie Steele: *Fashion and Eroticism. Ideals of Feminine Beauty from the Victorian Era to the Jazz Age.*- New York; Oxford: Oxford University Press, 1985, p. 24 ff.
- ³⁹⁷ Elisabet Wilson: *Adorned in Dreams. Fashion & Modernity.*- Tiptree: Virago Press, 1985
- ³⁹⁸ Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks*, op. cit., p. 65
- ³⁹⁹ Ibid., p. 65
- ⁴⁰⁰ Ibid., p. 66
- ⁴⁰¹ Ibid.
- ⁴⁰² Ibid.
- ⁴⁰³ Ibid.
- ⁴⁰⁴ Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit, Bd. 1.*, op. cit., p. 552
- ⁴⁰⁵ August Endell, "Architektonische Erstlinge", in: Ders.: *Vom Sehen. Texte 1896 - 1925. Über Architektur, Formkunst und "Die Schönheit der großen Stadt."* Herausgegeben von Helge David.- Basel; Berlin; Boston: Birkhäuser, 1995, p. 57
- ⁴⁰⁶ Derrida, *Malerei*, op. cit., p. 48
- ⁴⁰⁷ Karl Wolf: *Gartenzweig und Sabotage. Zur Ästhetik jenseits der Kunst.*- Wien: Geisteswissenschaftliche Dissertation, Universität Wien, 1983, p. 81

⁴⁰⁸ Ibid, p. 82

⁴⁰⁹ Georg Friedrich Wilhelm Hegel: *Ästhetik, I/ II.*- Stuttgart: Reclam, 1972, p. 108

⁴¹⁰ Odo Marquard, "Zur Bedeutung der Theorie des Unbewußten für eine Theorie der nicht mehr schönen Künste (1968)", in: Jauß, *Die nicht mehr schönen Künste*, op. cit., p. 379

⁴¹¹ Ibid., p. 387

⁴¹² Ibid., p. 386

⁴¹³ Ibid., p. 380

⁴¹⁴ Ibid., p. 375

⁴¹⁵ Rosenkranz, *Ästhetik des Hässlichen*, op. cit., p. 14

⁴¹⁶ Ibid., p. 343

⁴¹⁷ "Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegenem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelen. Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehrere Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst, bis zu dem Seufzer, dem Kuß, der das dichtende Kind aushaucht in kunstlosem Gesang ... Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja, das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. Sie kann durch keine Theorie erschöpft werden und nur eine divinatorische Kritik dürfte es wagen, ihr Ideal charakterisieren zu wollen. Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist, und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide." Siehe: Friedrich Wilhelm Schlegel: *Kritische Schriften und Fragmente (1789 - 1801)*, Hrsg. v. E. Behler und H. Eichler, Studienausgabe Bd. 2.- Paderborn: Schöningh, 1988, p. 114 f.

⁴¹⁸ Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung.*- Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, p. 427,

⁴¹⁹ Johann Wolfgang von Goethe, "Über den Dilettantismus (1799)", in: [Goethe]: *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen, Schriften zur bildenen Kunst 1. Bd. 19, Herausgegeben von Siegfried Seidel.* - Berlin: Aufbau, 1985, p. 319 ff.

⁴²⁰ Heinrich Heine: *Sämtliche Werke in 3 Bd.*- München: 1972, p. 292

⁴²¹ Siehe: Varnedoe, *High & Low*, op. cit., p. 77 f. Auch Berninis Karikaturen, etwa das *Bildnis des Hauptmanns der Garde Papst Urban VIII* als Penis sei hier als Beispiel für vielfältige Versuche der Kunst genannt, über das Häßliche, das Groteske, das Lustige das herkömmlich ästhetische Feld zu erweitern. Siehe: Ernst H. Gombrich: *Die Krise der Kunstgeschichte. Gedanken zum Wertproblem in den Geisteswissenschaften.*- München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1991

⁴²² Siehe zB.: Maurizi Vitta, "Il sublimo banale", in: *D'Ars* 142, 1994, p. 9 - 11

⁴²³ Wolf, op. cit., p. 178

-
- ⁴²⁴ William Wordsworth, "Poetry and Poetic Diction (1800)", in: Edmund D. Jones, (Hrsg.): *English Critical Essays (Nineteenth Century). Selected and Edited by Edmund D. Jones.*- London: Oxford University Press, 1961, p. 4. Siehe auch: Samuel Taylor Coleridge, Wordsworth's Theory of Distinction", *Ibid.*, p. 20 ff.
- ⁴²⁵ *Ibid.*, p. 3
- ⁴²⁶ *Ibid.*
- ⁴²⁷ Arthur Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena*, op. cit. p. 90
- ⁴²⁸ Siehe: Paul A. Olson (Hrsg.): *Russian Formalist Criticism. Four Essays. Translated and with an Introduction by Lee T. Lemon and Marion J. Reis (Regent Critics Series).*- Lincoln; London: University of Nebraska Press, 1965; Alexander Schmidt, "Viktor Schklowskij. Eine Montage aus Leben und Weg", in: Alfred Pfaffenholz (Hrsg.): *Spurensicherung. Kunsttheoretische Nachforschungen über Max Raphael, Raoul Hausmann, Sergej Eisenstein, Viktor Schklowskij.*- s. l.: Junius, s. a., p. 118, p. 121; Vittorio Magnago Lampugnani, "Diskutieren statt diskreditieren", in *Einfach schwierig*, op. cit., p. 54
- ⁴²⁹ Henri Lefebvre: *Kritik des Alltagsleben in 3 Bänden.*- München: Athäneum, 1972, Bd 1., p. 10
- ⁴³⁰ Guy Debord, "'Situationisten', Internationales Manifest (1960)", in: Ulrich Conrads (Hrsg.): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts. Zusammengestellt und kommentiert von Ulrich Conrads.*- Braunschweig; Wiesbaden: Vieweg, 1981, p.165 ff. Siehe weiters: Ders., "Internationale Situationniste (1963)", *Ibid.*, p. 153 - 154
- ⁴³¹ *Ibid.*, p. 166
- ⁴³² Wang, Herzog & de Meuron, op. cit., p. 13
- ⁴³³ Shustermann, *Kunst - Leben*, op. cit., p. 14
- ⁴³⁴ Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen*, op. cit., p. 14.
- ⁴³⁵ Derrida, *Wahrheit in der Malerei*, op. cit., p. 46
- ⁴³⁶ *Ibid.*, p. 46
- ⁴³⁷ "Wenn es ein Kunstwerk ist, dann gibt es keine neutrale Weise, es zu sehen; es neutral zu sehen, heißt vielmehr, es nicht als Kunstwerk zu sehen." in: Danto, op. cit., p. 184
- ⁴³⁸ *Ibid.*, p. 184
- ⁴³⁹ Eduard Freiherr von Sacken: *Katechismus der Baustile oder Lehre der architektonischen Stilarten von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart.*- Leipzig: J. J. Weber, 1894, p. 3
- ⁴⁴⁰ Celant, "Ohne Titel (1971)", in: *Arte povera*, op. cit., p. 118
- ⁴⁴¹ Luciano Fabro, "Die Handlungen (1967)", in: *Arte povera*, op. cit., p. 135
- ⁴⁴² In der französischen Übersetzung lautet der Titel *de banal!*
- ⁴⁴³ Richard Kostelanez: *Kohn Cage im Gespräch - zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit.*- Köln: DuMont, 1989, p. 163
- ⁴⁴⁴ Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, op. cit., p.9
- ⁴⁴⁵ *Ibid.*
- ⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 169

⁴⁴⁷ Ibid., p. 171

⁴⁴⁸ Ibid., p. 192

⁴⁴⁹ Ibid., p. 155

⁴⁵⁰ Virginia Bertoni: *De Chirico*. - Mailand: Electa, 1992

⁴⁵¹ Novalis, op. cit., p. 101

⁴⁵² Alfred Kubin: *Dämonen und Nachtgesichte. Eine Autobiographie mit 24 Bildern*. - München: R. Piper, 1959, p. 27

⁴⁵³ "Oft können wir lernen, Dinge zu sehen, die vorher vielleicht einfach deshalb unsichtbar waren, weil Sichtweisen nur für diejenigen transparent sind, die sie haben, und diese Sichtweisen können sozusagen undurchsichtig werden, wenn sie nicht länger die ihren sind. Die Kunstgeschichte ist voll von solchen Beispielen. Ich zweifle kaum daran, daß Giotto's Zeitgenossen, verblüfft über den Realismus seiner Malerei, auf diesen Bildern einfach Männer, Frauen und Engel gesehen haben und nicht eine bestimmte Weise, Männer, Frauen und Engel zu sehen, während wir heute darin Giotto's Weise erkennen, Männer, Frauen und Engel zu sehen. Giotto's Sichtweise ist eine Art kultureller Artefakt geworden, den Jedermann zu identifizieren lernen kann." in: Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, op. cit., p. 76

⁴⁵⁴ Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*. - Frankfurt/ Main: Suhrkamp, 1984, p. 304.

⁴⁵⁵ Jacob Taubes: "Die Ästhetik der schönen Künste als Grenzphänomen," in: Jauß, *Die nicht mehr schönen Künste*, op. cit., p. 712

⁴⁵⁶ Ibid.

⁴⁵⁷ Hans Blumenberg, "'Op', 'Pop' oder die immer zu Ende gehende Geschichte der Kunst", in: Jauß, *Die nicht mehr schönen Künste*, op. cit., p. 700.

⁴⁵⁸ Wolfgang Preisendanz, "Die Ästhetik der schönen Künste als Grenzphänomen", in: *Die nicht mehr schönen Künste*, op. cit., p. 708.

⁴⁵⁹ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, op. cit., I, 7.

⁴⁶⁰ Diese Haltung finden wir schon 1844 bei dem berühmten Londoner Dandy "Beau" Brummel, der meinte: "Gut gekleidet sein, heißt nicht aufzufallen." Siehe: Jules A. Barbey d'Aurevilly: *Vom Dandytum und von G. Brummel*. - Nördlingen: Eichborn, 1987, p. 71

⁴⁶¹ Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico - philosophicus. Logisch - philosophische Abhandlung*. - Frankfurt / Main: Suhrkamp, 1973, p. 42

⁴⁶² Ibid., p. 42

⁴⁶³ Es gibt natürlich noch viele andere schwarze Gebäude, etwa von Herzog & de Meuron oder die vernaculären Bauernhäuser des Semmeringgebiets. Auch die *Kaaba* in Mekka ist ein schwarzes Gebäude, also auch unsichtbar? Die orientalische Architektur mit ihren Typen wie Moscheen, Höfe, Haremszimmern usw. beruht auf dem Prinzip der Unsichtbarkeit. Nicht von der Hand weisen können wir die Nähe von mancher Raumschöpfungen von Adolf Loos wie dem Damenzimmer in der *Villa Müller* in Prag. Es gibt auch schwarze Theater, etwa die Schaubühne Berlin von Jürgen Sawade, der das Mendelsohnkino "schwarz" umgebaut hat. Hier haben wir allerdings andere Phänomene vor

uns, die wir hier nicht weiter verfolgen können. Siehe zB.: Edelbert Köb (Hrsg.): *Krischanitz, Federle Neue Welt Schule. Kunsthaus Bregenz. archiv kunst architektur. Werkdokumente.*- Stuttgart: Hatje, 1994

⁴⁶⁴ Venturi, *Lernen von Las Vegas*, op. cit., p. 186

⁴⁶⁵ William J. R. Curtis: *Architektur im 20. Jahrhundert.*- Stuttgart: Deutsche Verlags Anstalt, 1989, p. 35.

⁴⁶⁶ Etwa Moses im alten Testament, aber auch bei Freud. Siehe: Jormakka, *Constructing Architecture*, op. cit., p. 49 ff.

⁴⁶⁷ , Adolf Loos, ""Die kleidung (Aus den beiden Nummer von: Das Andere. Ein Blatt zur Einführung abendländischer Kultur in Österreich: Geschrieben von Adolf Loos (1903)", in: Ders.: *Trotzdem,* op. cit., p. 40.

⁴⁶⁸ Baldesar Castiglione: *IDas Buch vom Hofmann. I Libro del Cortegiano 1528.*- München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1986; Zit. in: Herbert Alexander Stützer: *Die italienische Renaissance.*- Köln: DuMont, 1977, p. 195

⁴⁶⁹ Vergl. etwa: Anonym: *Lebenskunst*, op. cit.

⁴⁷⁰ Castiglione, op. cit., p. 198

⁴⁷¹ Friedell, *Friedell - Brevier*, op. cit., p. 282

⁴⁷² Salme Setälä: *Miten sisustan asuntoni.*- Helsinki, 1929, p. 84: "hyvin puettu herra on puettu kuin jokainen muukin, eikä hän koeta erottua joukosta oman erikoisuutensa voimalla." Siehe auch: Christian Kühn: *Das Schöne, das Wahre und das Richtige. Adolf Loos und das Haus Müller in Prag.*- Braunschweig; Wiesbaden: Vieweg, 1989

⁴⁷³ "Wer käme heute unter ernsten Männern auf den Gedanken, sich phantastisch kleiden zu wollen! In England vermeidet es selbst der Künstler peinlich, durch Haarschnitt oder Krawatte sich von anderen Menschen zu unterscheiden." in: Hermann Muthesius: *Das englische Haus. Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum. Von Hermann Muthesius.*- Berlin: Wasmuth, 1904, p. 237

⁴⁷⁴ Reyner Banham: *Theory and Design in the First Machine Age.*- London: The Architectural Press, 1960, p. 285.

⁴⁷⁵ Unsichtbarkeit oder Unauffälligkeit kann natürlich aber auch explizit zum Kriterium der Schönheit werden, wie Roland Rainer über sein Haus in den burgenländischen Weinbergen sagt, das sich ohne Dach und mit Natursteinen verkleidet in die Landschaft schmiegt: "Solcherart fällt es weniger auf, als wenn es 'ein Dach' hätte: es ist kaum sichtbar und fügt sich der Umgebung ein, als wäre es eine alte Weingartenmauer." In: Roland Rainer, op. cit., p. 42. Marida Talamona wies in ihrer Untersuchung über die *Casa Malaparte* auf Capri darauf hin, daß zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Unsichtbarkeit als planerische *Tugend* erstmalig aufgetreten ist. Beispielsweise forderte das für Capri zuständige Amt in Neapel für die Erteilung der Baugenehmigung der *Casa Malaparte* auf dem prägnanten Felsdorn am Capo Massullo auf Capri, daß "the location of the house ... invisible from the surrounding territory, in particular from observation points" sein sollte. Das Charakteristikum des Hauses sollte "its invisibility, espacilly from sea" sein und das Bauwerk selbst "in harmony with the enviroment and the architecture of Capri" sich befinden. In: Marida Talamona: *Casa Malaparte.*- New York: Priceton architectural press, 1992. Die Baubehörde forderte Unsichtbarkeit als charakteristisches Gestaltungselement für ein Haus, also - nach unserer Definition - Banalität. Diese Form der Unsichtbarkeit ist jedoch eine andere als die, die wir hier meinen.

⁴⁷⁶ Eva Rudberg: *Uno Åhren, en föregangsman inom 1900 - talets arkitektur och samhällsplanering.* Uddevalla: Byggeforskningsrådet, 1981, 45: "Den [funktionell skönhet] är bäst när man inte alls tar notis om den." Siehe auch:

Adolf Loos, "Ornament und Verbrechen", in: Ders., *Trotzdem*, op. cit., p. 88, und: Ders., "Architektur", p. 98 f, und: Ders., "Heimatkunst", p. 129

⁴⁷⁷ Georg Simmel, "Exkurs über die Soziologie der Sinne", in: Ders.: *Soziologie*.- Hamburg: Suhrkamp, 1992, p. 486

⁴⁷⁸ Es gibt eine Reihe von berühmten Dandys. Bereits die Minnesänger des Mittelalters oder der erwähnte Graf Baldassare Castiglione (1478 - 1529) zählen dazu, speziell im 18. und 19. Jahrhundert können wir eine Reihe von Dandys finden: Robert Fielding, Richard Nash, Heinrich Reichsgraf von Brühl, König George IV. von England, Goerge Bryan Brummel, Alfred Graf d'Orsay, Hermann Fürst von Pückler - Muskau, Honore` de Balzac, Jules - amé deé Barbey d'Aurevilly, Charles Baudelaire, König Eduard VII. von England, Joris - Karl Huysmans, Hermann - Marten Freiherr von Eelking und natürlich Adolf Loos. Siehe: Ingrid Loschek: *Reclams Mode - und Kostümlexikon*.- Stuttgart: Reclam, 1994, p. 124

⁴⁷⁹ Franz Blei, "Der Beau (1911)", in: Verena von der Heyden - Rynsch)Hrsg.): *Riten der Selbstauflösung*. Herausgegeben von Verena von der Heyden - Rynsch.- München: Matthes & Seitz, 1982, p.170 ff.

⁴⁸⁰ Ibid., p. 176

⁴⁸¹ Ibid.

⁴⁸² Theodor Birt: *Zur Kulturgeschichte Roms. Gesammelte Skizzen von Dr. Theodor Birt*.- Leipzig: Quelle & Meyer, 1911, p. 40

⁴⁸³ Ibid., p. 40

⁴⁸⁴ August Hinterleitner - Graf: *Unter Lauben, Erkern und Schwibbögen. Ein Beitrag zum mittelalterlichen Städtebau*.- Wien: Bergland, 1959

⁴⁸⁵ Muthesius, *Das englische Haus*, op. cit., p. 237

⁴⁸⁶ Ibid., p. 237

⁴⁸⁷ Ibid., p. 237

⁴⁸⁸ Loos, "Heimatkunst", in: Ders., *Trotzdem*, op. cit., pp.129, 98 - 99, 88.

⁴⁸⁹ Johnson, Hitchcock, "The International Style", in: *Functional Architecture*, op. cit., p. 23

Anmerkungen zu Parergon

⁴⁹⁰ Volker Giencke, "6 Artikel", in: *Architektur & Bauforum* 1, 1996, p. 59

⁴⁹¹ Ibid. Natürlich muß gerade Giencke diese Position einnehmen, ist doch gerade er bekannt dafür, besonders teuer zu sein, besonders lange zu bauen und besonders schwierig zu sein. Genau ihn trifft diese neue Haltung bis ins Mark, er wird dadurch ein Opfer der Desavouierung.

⁴⁹² Siehe: Alexander Mitscherlich: *Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden*.- Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1969

⁴⁹³ Ludwig Wittgenstein: *Vermischte Bemerkungen*.- Frankfurt: Suhrkamp, 1977, p. 96

-
- ⁴⁹⁴ Tatsächlich ist dieses kleine Gebäude den Architekten nicht bekannt. In Vorträgen zeigen Riegler & Riewe zum Beispiel Arbeiten von Heinz Bienefeld, Charles Eams, Hans Döllgast oder Max Bill.
- ⁴⁹⁵ Platon: *Kratylos. Gespräche mit Sokrates* 423c. Übers Schleiermacher.- Leipzig: Reclam, s. a.
- ⁴⁹⁶ Danto, *Verklärung des Gewöhnlichen*, op. cit., p. 148
- ⁴⁹⁷ Christian Ludwig Stieglitz, "Die Baukunst der Alten (1796)", in: Hammer - Schrenk, *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland*, op. cit., p. 17. Siehe dazu auch: [Xenophon], Johannes Irmischer (Hrsg.): *Erinnerungen an Sokrates*.- Leipzig: Reclam, 1976, p. 139
- ⁴⁹⁸ Karlheinz Deschner: '*Kitsch - Konvention und Kunst*' eine literarische Streitschrift.- Frankfurt/ Main: Ullstein, 1980, p. 15
- ⁴⁹⁹ Dieser Theorie liegt Dickies apodiktischer Hinweis *Das ist Kunst!* zugrunde. siehe: Shusterman, *Kunst Leben*, op. cit., p. 32
- ⁵⁰⁰ ZB.: Österreichische Gesellschaft für Architektur (Hrsg.): *Riegler Riewe. Arbeiten seit 1987 (Katalog)*.- Wien; München: Löcker, 1994
- ⁵⁰¹ Otto Kapfinger, "Komplexe Einfachheit. Fölorian Riegler und Roger Riewe im Gespräch mit Otto Kapfinger", in: *Bauwelt* 35, 1994, p. 1873 - 1876
- ⁵⁰² Danto, op. cit., p. 94
- ⁵⁰³ Ibid., p. 49
- ⁵⁰⁴ Jorge Luis Borges, "Pierre Menard, Autor des Quijote", in: Ders.: *Fiktionen*.- Frankfurt/ Main: Fischer, 1994, p. 45
- ⁵⁰⁵ Umberto Eco: *Die Grenzen der Interpretation*.- München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995, p. 48
- ⁵⁰⁶ Ibid., p. 207
- ⁵⁰⁷ Wie nebensächlich diese Stelle in Kants Urteilskraft situiert ist, (als Ausgangsposition für eine Theorie des Sekundären vielleicht nicht unerheblich, auf keinen Fall jedoch unlogisch) zeigt Derridas Beschreibung: "Nicht mit der Einleitung, noch mit dem Anfang des Buches (der Analytik des Schönen); noch in der Mitte oder am Ende, sondern irgendwo gegen Abschluß der Analytik des Schönen, im Paragraphen 14; Er trägt den Titel *Erläuterung durch Berichte*.- Zit in: Derrida, *Malerei*, op. cit., p. 72
- ⁵⁰⁸ Schon 1978 hatte Germano Celant dieses Sekundäre als wesentliches Element der Arte povera analysiert: "Was bedeuten Bildformat, Leinwand, Farbe, Wand, Umraum, Bildinhalt usw.?" Celant, "Die italienische Erfahrung (1978)", in: Bätzner, *Arte povera*, op. cit., p. 231
- ⁵⁰⁹ Derrida, op. cit. p. 57
- ⁵¹⁰ Ibid., p. 65
- ⁵¹¹ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, op. cit., p. 104
- ⁵¹² Kunstgeschichte ohne Kunst oder Architekturtheorie ohne Architektur wären undenkbar, also könnte man von diesen Disziplinen auch als von Parergonischen sprechen. Siehe: Derrida, *Malerei*, op. cit., p. 74
- ⁵¹³ Ibid.

⁵¹⁴ "Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat. Ein Anfang ist, was selbst nicht mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt, nach dem jedoch natürlicherweise etwas anderes eintritt oder entsteht. Ein Ende ist umgekehrt, was selbst natürlicherweise auf etwas anderes folgt, und zwar notwendigerweise oder in der Regel während nach ihm nichts anderes mehr eintritt. Eine Mitte ist, was sowohl selbst auf etwas anderes folgt als auch etwas anderes nach sich zieht." Siehe: Aristoteles, *Poetik*, op. cit., 1982, p. 25

⁵¹⁵ Derrida, op. cit., p. 77

⁵¹⁶ Ibid., p. 75

⁵¹⁷ Siehe: Kapitel 4

⁵¹⁸ "Wir sind erst am Anfang unseres Erstaunens über diesen Paragraphen. (*Parergon* bedeutet auch das Außergewöhnliche, das Ungewöhnliche, das Außerordentliche.)" Siehe: Derrida, op. cit., p. 78

⁵¹⁹ Ibid.

⁵²⁰ Kenneth Framton: *Grundlagen der Architektur*.- München; Oktagon, 1993, p. 198

⁵²¹ Derrida, op. cit., p. 79 f.

⁵²² Ibid.

⁵²³ Eigentlich kann man von der Legitimierung des Parthenon als *bestes Bauwerk der Welt* erst seit der Griechenlandbegeisterung der jungen europäischen Intellektuellen sprechen. Etwa um 1800 begann, durch demokratische Ideen gestützt die verstärkte Aufmerksamkeit für diesen Tempel des Perikles. Langsam begann so das Parthenon das bis dahin als bestes Werk der Architektur bekannte Pantheon in Rom abzulösen. Wir können an einem anderen Beispiel zeigen, wie solch eine Etablierung von paradigmatischen Schlüsselwerken der Architektur von sich ging, nämlich mit Goethes Beziehung zu Palladios Villa *Rotonda*. Tatsächlich war einer der Beweggründe für Goethes Aufbruch nach Italien Andrea Palladio, den er in einer Tagebucheintragung für Frau von Stein vom Abend des 19. Oktober 1786 neben Raphael als *ohnbedingt groß* gelten ließ.

⁵²⁴ Siehe: Kari Jormakka: *Heimlich Manoeuvres. Ritual in Architectural Form*.- Weimar: Verso, 1995, p. 9 ff.

⁵²⁵ Bauer, op. cit., p. 88 f.

⁵²⁶ Das Wesen der Grenze ist philosophisch dunkel. Das deutsche Wort *Grenze* hat zwei Herkunftslinien, für die wir die Etymologie bemühen wollen. Zum einen finden wir das Wort *granica*, das einen scharfen deutlichen Schnitt bedeutet. Dabei handelt es sich um das mittelhochdeutsche Lehnwort *greniz(e)*, das aus dem slawischen entlehnt ist. (russ. und polnisch *granica*, tschechisch *kranice*) und durch Luther in die deutsche Hochsprache aufgenommen wurde. Das germanische Wort für Grenze ist *Mark* und bedeutet eine Zone, in der Wesenszüge von beiden zu unterscheidenden Seiten zu finden sind. siehe: Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*.- Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1989, s. v. "Grenze"

⁵²⁷ [Vitruv] Hrsg. v. Erich Stürzenacker: *Über die Baukunst*.- Essen, Bilgut, 1938, erstes Buch, drittes Kapitel, s. p.

⁵²⁸ Heiner Knell meint allerdings, daß all diese Geräte und Maschinen, die Vitruv aufzählt, zwar dem allgemeinen Feld der Architektur zugezählt wurden, aber vielleicht auch wie ein Anhang gesehen werden könnte. Es gibt also

auch Grund zur Annahme, das diese Bereiche nicht zum eigentlichen Aufgabenfeld der Architektur gehört haben.
in: Heiner Knell: *Vitruvs Architekturtheorie. Versuch einer Interpretation.*- Darmstadt: Wiss. Buchges., 1991, 34 ff

⁵²⁹ Derrida, *Malerei*, op. cit., p. 46

⁵³⁰ Heidegger, *Ursprung des Kunstwerks*, op. cit., p. 9

⁵³¹ Danto, op. cit., p. 95

⁵³² Derrida, op. cit., p. 86

⁵³³ Ibid., p. 86

⁵³⁴ Ibid., p. 82

⁵³⁵ Ibid.

⁵³⁶ Ibid.

⁵³⁷ Ibid.

⁵³⁸ Ibid.

⁵³⁹ Derridas Einfluß auf die Architektur wird gewöhnlich im Bereich der dekonstruktivistischen Architektur gesehen. Die Dekonstruktion soll nach Derrida weder den Rahmen neu abstecken noch von der reinen und einfachen Abwesenheit des Rahmens träumen. "Diese beiden offensichtlich widersprüchlichen Gesten gehören selbst - und in systematischer Hinsicht unabtrennbar - und in systematischer Sicht unabtrennbar - zu *dem, was* hier dekonstruiert wird." In: Derrida, op. cit., p. 94

⁵⁴⁰ Ibid., p. 86

⁵⁴¹ Le Corbusier, "Wo beginnt Architektur?", in: *Die Form* 3, 1927. Als weiteres Beispiel könnte man etwa den Rahmenbau von Haus - Rucker - Co betrachten, den Thomas Fuchs nicht nur als Erweiterung optischer Horizonte ansah, sondern auch als Modell für erweiterte Wahrnehmungsmöglichkeit und veränderter Kunstrezeption von Architektur oder auch bildender Kunst. Siehe: Thomas Fuchs, "Ausblick. Durchblick. Weitblick. Der 'Rahmenbau' von Haus - Rucker - Co 1977", in: *Wissenschaftliche Zeitung*, 3, 1994. Auch Philip Johnson analysierte diese Verschiebung: "Die Handhabung von freistehende Stützen ist - wie diejenige von Dachabschlüssen - eher ein Nebenproblem als eine fundamentale Frage. Die besten Architekten haben allerdings hier die gleiche Finesse gezeigt wie die griechischen und römischen Baumeister." in: Johnson, Hitchcock, "The International Style", op. cit., p. 27

⁵⁴² "Das Zentrum ist nicht das Zentrum. Der Begriff der zentrierten Struktur ist auf widersprüchliche Weise kohärent, obgleich dieser Begriff die Kohärenz selber, die Bedingung der *episteme* als Philosophie oder als Wissenschaft darstellt. Und wie immer gibt die Kohärenz im Widerspruch einer Begierde Ausdruck." Siehe: Jacques Derrida, "Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen", In: Peter Engelmann (Hrsg): *Postmoderne und Dekonstruktion - Texte französischer Philosophen der Gegenwart.*- Stuttgart: Reclam, 1990, p. 115

⁵⁴³ Venturi, *Komplexität*, op. cit., p. 61

⁵⁴⁴ Derrida, op. cit., p. 97

⁵⁴⁵ Curzio Malaparte beschrieb sein Haus auf Capri als *triste, dura e severa*. Siehe: Vittorio M. Lampugnani, "Ein Dichter als Bauherr - Italien erinnert an den Architekten Adalberto Libera/ die Casa Malaparte auf Capri," *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 99, 1989, p. 33

⁵⁴⁶ Steinmann, "Neue Architektur in der Schweiz", op. cit., p. 82

⁵⁴⁷ Derrida, op. cit., p. 74

⁵⁴⁸ Ibid., p. 34

⁵⁴⁹ Ibid., p. 97

Index

Aalto, Alvar 51, 68
Abbe' Dubos 83
Abraham, Raimund 13
Achleitner, Friedrich 12, 25, 26, 50
Adorno, Theodor W. 84
Åhren, Uno 93
Albrecht, Jakob 15
Alder, Michael 50
Altenberg, Peter 34, 35
Ando, Tadao 101
Architektengemeinschaft C4 15
Aristoteles 96, 105
Armleder, John 31
Artaria, Paul 47
ARTEC 19
Aster, Georg 50
Auer, Gerhard 26
Augustinus 68
Bach, Friedrich Teja 38
Bacon, Henry 94
Baker, Josephine 78
Barilli, Renato 53
Barthes, Roland 20, 54, 73
Baudrillard, Jean 7, 20, 54, 74
Baumschlager & Eberle 19
Beethoven, Ludwig van 77
Behrens, Peter 46, 68, 89
Bell, Quentin 79
Bergmann, Ingrid 69
Bernini, Gian Lorenzo 56, 58
Beylin, Pawel 3
Bignens, Christoph 27
Bill, Max 47
Birt, Theodor 94
Blei, Franz 94
Bley, Carla 78
Bloch, Ernst 83

Blumenberg, Hans 89
Bodmer, Johann Jakob 83
Bogart, Humphrey 69
Bontempelli, Massimo 84
Borges, Jorge Luis 71, 102
Bötticher, Karl 50
Bourdieu, Pierre 63, 68, 79, 113
Bowie, David 77
Brantlinger, Patrick 72
Brecht, Bert 84
Breitinger, Johann Jakob 83
Brenton, Andre 52
Brolin, Brent C. 21
Brummel, George Bryan 80, 94
Burden, Chris 61
Burkhalter und Sumi 19, 23
Burke, Edmund 44, 83
Cacciari, Massimo 36, 55
Cage, John 10, 11, 85, 86, 88
Calvin, Johannes 71
Castiglione, Baldassare 93
Celant, Germano 11, 12, 19, 22, 53, 86
Cellini, Benvenuto 100
Chirico, Giorgio de 84, 87, 88
Cocteau, Jean 69
Colomina, Beatriz 36
Coupland, Douglas 11
Croset, Pierre - Alain 24
Curtis, William J. R. 92
Danhauser, Joseph 43
Danto, Arthur C. 8, 64, 65, 71, 76, 85, 86, 87, 88, 100, 102
De Man, Paul 68
Debord, Guy 84
Deleuze, Giles 20
Derrida, Jacques 1, 7, 8, 63, 68, 75, 76, 85, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 112
Deschner, Karlheinz 101
Diener & Diener 7, 16, 17, 19, 23, 24, 31, 43, 104, 111
Doderer, Heimito von 10, 11
Donatoni, Franco 85,
Duchamp, Marcel 76, 86, 100
Durand, J. N. L. 64
Eckmann, Otto 77
Eco, Umberto 102
Edward VII 44
Eichinger oder Knechtel 19
Eisenman, Peter 21, 43, 63, 72, 91, 106
El Greco 77
Endell, August 77, 81
Engelmann, Paul 40, 41
Erskine, Ralph 49, 50

Fabro, Luciano 86
Federle, Helmuth 31, 32, 91
Feuerstein, Günther 58, 75
Fischer von Erlach, Johann Bernhard 37, 40
Fish, Stanley 64
Fontana, Lucio 101
Foucault, Michel 7, 8, 20, 68, 71, 72
Frank, Josef 47, 50
Franz Joseph I 56
Freud, Sigmund 39
Friedell, Egon 34, 39, 40, 56, 77, 80, 93
Friedrich Wilhelm III 44
Galfetti, Aurelio 50
Garnier, Tony 46
Gehry, Frank 52, 72
Giedeon, Sigfried 52, 92
Giencke, Volker 97
Giesz, Ludwig 65
Giotto 88
Goethe, Johann Wolfgang von 71, 77, 88
Gombrich, Ernst H. 83, 89
Grassi, Giorgio 7, 51, 55
Graves, Michael 21
Gropius, Walter 7, 46, 47, 55, 63, 93, 101
Habermas, Jürgen 3, 21, 22, 32
Haertl, Oswald 26
Hämer, Hardt - Walther 30, 49
Häring, Hugo 101
Haskell, Francis 77
Häuselmayer, Otto 13
Hayas von Simonyi, Desiderius 54
Hays, K. Michael 32
Hazlitt, William 79
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 8, 82, 85, 104
Heidegger, Martin 3, 7, 54, 55, 80, 104, 106, 107, 108, 112
Heikkinen, Mikko 20
Heine, Heinrich 83
Herodot 72
Herzog & de Meuron 7, 12, 16, 17, 19, 22, 23, 24, 28, 30, 31, 32, 43, 51, 55, 66, 81, 84, 104, 111
Hevesi, Ludwig 40
Hinterleitner - Graf, August 94
Hitchcock, Henry R. 46
Hitler, Adolf 91
Hoesli, Bernhard 50
Hoffmann - Axthelm, Dieter 49
Hoffmann, Joseph 46, 65, 89
Hohenberg, Johann Ferdinand Hetzendorf von 40
Holl, Steven 52
Hollein, Hans 14, 21, 25
Holzmeister, Clemens 47

Huet, Bernard 51
Hundertwasser, Friedensreich Dunkelbunt Regentag 56, 57
Husserl, Edmund 7, 54
Huth, Eilfried 96
Imdahl, Max 63
Itten, Johannes 93
Jacobsen, Arne 66
Jakobsen, Roman 84
Janik, Allan 36, 39
Jesus Christus 78
Johnson, Philip 21, 46, 70, 95
Jormakka, Kari 28, 46
Jorn, Asger 11, 53
Josef II 66
Joyce, James 11
Kaessmayer, Erich 36
Kafka, Franz 11
Kant, Immanuel 8, 90, 104, 106, 108
Kapfinger, Otto 26, 37, 101
Kapner, Gerhardt 10, 11
Kassler Baufrösche 49
Katz, Elihu 69
Kaufmann, Leopold 15
Kaurismäki, Aki 11
Kaurismäki, Mikka 11
Keller, Walter 11
Kleihus, Josef Paul 30
Klenze, Leo von 106
Klinkott, Manfred 50
Klotz, Heinrich 72
Kneissl, Franz E. 19
Kohlhaas, Rem 20, 30, 101
Kollhoff, Hans 52
Komonen, Markku 20
Koons, Jeff 76
Kornhäusl, Josef 40
Kraus, Karl 39, 40
Krier, Leon 21
Krischanitz, Adolf 7, 12, 13, 14, 19, 23, 25, 26, 27, 30, 31, 32, 40, 43, 55, 91, 104, 111
Kroll, Lucien 49
Kubin, Alfred 24, 88
Kubrick, Stanley 67
Kühn, Christian 93
Kurrent, Friedrich 37
Lainer, Rüdiger 19
Lampugnani, Vittorio Magnago 3, 52, 66
Laugier, Marc - Antoine 81
Lavier, Bertrand 31
Lavin, Irving 56
Le Corbusier 7, 25, 38, 46, 50, 51, 55, 62, 63, 67, 74, 110

Lefebvre, Henri 84
Lefebvre, Liane 52
Leonardo da Vinci 83
LeWitt, Sol 27
Libeskind, Daniel 66
Liebes, Tamar 69
Liessmann, Konrad Paul 63
Loos, Adolf 2, 3, 7, 17, 22, 24, 25, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 50, 55, 56, 57, 58, 62, 68, 77, 79, 80, 91, 104, 111
Loos, Lina 92
Loos, Viktor 42
Loyola, Ignatio von 56
Lyotard, Francois 21
Mach, Ernst 39
Mack, Mark 52
Madonna 78
Magi, Fillipo 67
Mahler, Gustav 4
Meier, Richard 66
Markart, Hans 34, 79
Märkli, Peter 19
Marquard, Odo 82
Marques & Zurkirchen 16, 18, 19
Martin, Agnes 66
Matthäus 78
Mayer, Hannes 28, 31, 47, 63
Mecanoo 20
Meili, Marcel 19, 23
Mendini, Alessandro 11
Menges, Raphael 77
Merleau - Ponty, Maurice 7, 54
Meyer, Adolf 46
Michelangelo Buonarroti 8, 67, 100
Mies van der Rohe, Ludwig 39, 47, 48, 68, 90, 101
Mitscherlich, Alexander 21
Mondrian, Piet 102
Morger & Degelo 19
Morris, William 3, 7, 44, 45, 47, 55
Mozart, Wolfgang Amadeus 66
Musil, Robert 10
Muthesius, Hermann 45, 93, 94
Neumayer, Fritz 38
Nietzsche, Friedrich 76
Nouvel, Jean 14
Novalis 84, 88
Olbrich, Josef Maria 25, 77
Ortner, Laurids 19
Ottilinger, Eva B. 36, 40
Ovid 77
Palladio, Andrea 64, 100, 101, 111

Panofsky, Erwin 56
Paolini, Giulio 22
Paxton, Joseph 44
Perret, Auguste 46
Pevsner, Nikolaus 45, 46
Phidias 1
Philo Judaeus 71
Philon 1
Piazola, Arthur 78
Picasso, Pablo 88
Piranesi, Giovanni Battista 92
Pistoletto, Michelangelo 53, 64
Plischke, Ernst 47
Plotin 1, 85
Pollak, August 67
Pollock, Jackson 87
Portoghesi, Paolo 21
Powell, James A. 12
Preisendanz, Wolfgang 89
Pugin, Augustus Welby Northmore 44
Purin, Hans 14
Putz, Oskar 12, 31
Raffael Santi 93
Reith, W. J. 15
Resnais, Alain 69
Richter, Gerhard 31, 32
Richter, Wolfgang 72
Riegler & Riewe 19, 27, 30, 31, 96, 97, 98, 999, 100, 101, 110
Rimbaud, Arthur 84
Rosenkranz, Karl 11, 82, 85
Rossi, Aldo 7, 21, 31, 51, 55
Roth, Joseph 11
Rötzer, Florian 30
Ruchat, Flora 50
Rudofsky, Bernard 48, 49
Ruskin, John 7, 42, 44, 55
Sacken, Eduard Freiherr von 86
Sant' Elia, Antonio 27
Saussure, Ferdinand de 65
Scarpa, Carlo 111
Schiller, Friedrich von 3, 83
Schinkel, Friedrich 43
Schklowskij, Viktor 84
Schlegel, Friedrich von 83
Schmidt, Hans 47
Schönberg, Arnold 4, 34, 39, 41
Schopenhauer, Arthur 8, 45, 84
Schubert, Franz 77
Schultes, Axel 91
Schulze - Naumburg, Paul 46

Schweighofer, Anton 39
Schwitters, Kurt 52
Semper, Gottfried 38
Senger, Alexander von 57
Shakespeare, William 56
Shaw, Richard Norman 45
Shusterman, Richard 72, 84, 101
Silber, Alex 32
Simmel, Georg 93, 94
Sironi, Mario 102
Sitte, Camillo 40
Snozzi, Luigi 30
Sokrates 100
Spagolla, Bruno 15
Speer, Albert 31
Spieker, Helmut 72
Steidle, Otto 12
Steiner, Dietmar 27, 29
Steinmann, Martin 18, 19, 23, 26, 31, 111
Stieglitz, Christian Ludwig 101
Stoessl, Otto 34, 35
Sullivan, Louis Henry 52
Tarkowski, Andrew 29
Taubes, Jacob 89
Tessenow, Heinrich 46
Thomas von Aquin 85
Toulmin, Stephan 36, 39
Tretjakow, Sergej 84
Truempy, Ivo 50
Tschanz, Martin 28
Tschumi, Bernard 31
Uhl, Ottokar 49
van de Velde, Henry 77, 89
van Gogh, Vincent 54
Varnedoe, X. Kirk 11, 72
Veblen, Thorstein 38
Venturi, Robert 7, 12, 21, 23, 39, 43, 48, 49, 51, 68, 92, 111
Vitruv 107
Vulpius, Christian August 77
Wagemann, Ernst 83
Wäger, Rudolf 14, 15
Wagner, Otto 40, 46
Wagner, Richard 93
Waits, Tom 62
Wang, Wilfried 16, 17, 31, 84
Warhol, Andy 76, 86, 108
Webb, Philip 45
Welzenbacher, Louis 47
Wilson, Elisabeth 80
Wissmann, Jürgen 19, 63

Wittgenstein, Ludwig 39, 40, 86, 88, 89, 90, 99, 102
Wittkower, Rudolf 101
Wittwer, Hans 47
Wordsworth, William 83
Wright, Frank Lloyd 28, 101
Zänker, Jürgen 72
Zelter, Carl Friedrich 77
Zimmermann, Gerd 73
Zschokke, Walter 13
Zumthor Peter 19, 23, 30